POETIK

Richard Müller-Freienfels

Die Sammlung

„Aus Natur und Geisteswelt"

nunmehr über 700 Bändchen umfassend, dient seit ihrem Entstehen (1898) de[...] Volkshoch-

sc[...] Möglichkeit sch[...] wie sie die D[...] edes Gebiet de[...] abei zugleich un[...] d, die Ein-

sie[...]

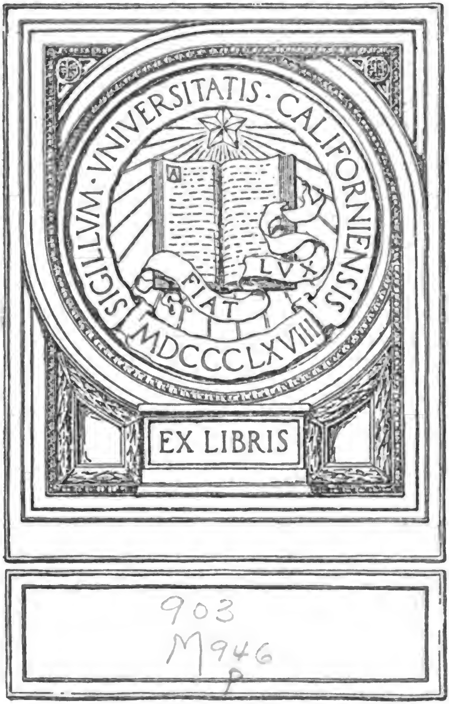
[...] sgebiete für de[...] en heutigen me[...] n Charakter vo[...] solche setzen ein[...]

[...] lge Über- sic[...] es geistigen Le[...] dem immer stä[...] auf den N[...]

[...] kenswerter W[...] Gelegenheit ben[...] estrebt, an der[...]

[...] ehr als die Hä[...] bearbeitet, ber[...] s jetzt eine Ve[...]

[...] s geeignet, die[...] en Betrag, den[...] flegt, auch für[...] eis ermög- lich[...] e Bücherei zu s[...] " vereinigt.



Jedes der meist reich illustrierten Bändchen ist in sich ab[...]

Leipzig, im Januar 192[...] **Teubner**

Bisher sind **zur Literatur und Sprache** erschienen:

Allgemeine Literaturwissenschaft

Poetik. Von Dr. R. Müller-Freienfels. 2. Aufl. (Bd. 460.)

Das Drama. Von Dr. B. Busse. 3 Bde. I. Bd.: Von der Antike z. franz. Klassizismus. 2. Aufl., neubearb. v. Oberl. Dr. Niedlich, Prof. Dr. R. Imelmann u. Prof. Dr. K. Glaser. Mit 3 Abb. (Bd. 287.) II. Bd.: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl., neubearb. v. Prof. Dr. W. Glaser u. Gymnasialdir. Dr. A. Ludwig. (Bd. 288.) III. Bd.: Von der Romantik zur Gegenwart. (Bd. 289.)

Das Theater. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. Chr. Gaehde. 3. Auflage. Mit 17 Abbildungen. (Bd. 230.)

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. F. Gregori. (Bd. 692.)

***Literaturgeschichtliches Wörterbuch.** Von Dr. H. Röhl. (Teubners kleine Fachwörterbücher.)

Weltliteratur

Die Homerische Dichtung. Von Rektor Dr. G. Finsler. (496.)

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Professor Dr. A. Körte. Mit 1 Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffcken. Mit 5 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Bd. 566.)

Griech. Lyrik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. E. Bethe. (Bd. 736.)

Der französische Roman und die Novelle. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Von O. Flake. (Bd. 377.)

Ibsen und Björnson. Von Prof. Dr. G. Neckel. (Bd. 635.)

Ältere deutsche Literatur

Germanische Mythologie. Von Professor Dr. J. v. Negelein. 3. Auflage. (Bd. 95.)

Die german. Heldensage. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 486.)

Das Nibelungenlied. Von Prof. Dr. J. Körner. (Bd. 591.)

Die deutsche Volkssage. Übersichtlich dargestellt von Dr. O. Böckel. 2. Auflage. (Bd. 262.)

Das deutsche Volksmärchen. Von Pfarrer K. Spieß. (Bd. 587.)

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Dr. J. W. Bruinier. 5. Aufl. (Bd. 7.)

Deutsche Volkskunde im Grundriß. V. Prof. Dr. K. Reuschel.
I. Teil. Allgemeines. Sprache. Volksdichtung. Mit 3 Fig. i. T.
*II. Teil. Glaube, Brauch, Kunst und Recht. (Bd. 644/45.)

Minnesang. Die Liebe im Liede des deutschen Mittelalters. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 404.)

Neuere deutsche Literatur	**Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius.** Von Dr. H. Spiero. 2. Auflage. (Bd. 254.)
	Deutsche Romantik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. O. Walzel. 4. Aufl. I. Die Weltanschauung. II. Die Dichtung. (Bd. 232/33.)
	Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Istel. 2. Aufl. (Bd. 239.)
	Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Professor Dr. G. Witkowski. 4. Auflage. Mit einem Bildnis Hebbels. (Bd. 51.)
	Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800. Von Dr. H. Spiero. Mit 3 Bildnissen auf 1 Tafel. (Bd. 390.)
Deutsche Dichter	**Lessing.** Von Prof. Dr. Th. Schrempf. Mit 1 Bildnis. (Bd. 403.)
	Schiller. V. Prof. Dr. Th. Ziegler. 3. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 74.)
	Schillers Dramen. Von Progymnasialdirektor E. Heusermann. (Bd. 493.)
	Franz Grillparzer. Der Mann und das Werk. Von Professor Dr. A. Kleinberg. Mit 1 Bildnis. (Bd. 513.)
	Friedrich Hebbel und seine Dramen. Ein Versuch von Geh. Hofrat Professor Dr. O. Walzel. 2. Aufl. (Bd. 408.)
	Gerhart Hauptmann. Von Professor Dr. E. Sulger-Gebing. 2., verb. und vermehrte Aufl. Mit 1 Bildnis. (Bd. 283.)
	Geschichte der niederdeutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Von Prof. Dr. W. Stammler. (Bd. 815.)
Sprache	**Die Sprachwissenschaft.** Von Professor Dr. Kr. Sandfeld-Jensen. (Bd. 472.)
	* **Die Sprachstämme des Erdkreises.** Von Prof. Dr. F. N. Finck. 2. Aufl. (Bd. 267.)
	Die Haupttypen des menschlichen Sprachbaues. Von Prof. Dr. F. N. Finck. 2. Aufl. von Prof. Dr. E. Kieckers. (Bd. 268.)
	Die deutsche Sprache von heute. Von Studienrat Dr. W. Fischer. 2. Aufl. (Bd. 475.)
	Fremdwortkunde. Von Dr. Elise Richter. (Bd. 570.)
	Die deutschen Personennamen. Von Geheimem Studienrat Dir. A. Bähnisch. 3. Auflage. (Bd. 296.)
	Rhetorik. Von Professor Dr. E. Geißler. 2 Bde. I. Bd.: Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 3. verb. Auflage. (Bd. 455.) II. Bd.: Deutsche Redekunst. 2. Auflage. (Bd. 456.)
	Einführung in die Phonetik. Wie wir sprechen. Von Dr. E. Richter. Mit 20 Abbild. (Bd. 354.)
	Die menschliche Sprache, ihre Entwicklung beim Kinde, ihre Gebrechen und deren Heilung. Von Lehrer K. Nickel. Mit 4 Abbildungen. (Bd. 586.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände befinden sich in Vorbereit.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

460. Band

Poetik

Von

Richard Müller-Freienfels

Zweite, überarbeitete und
erweiterte Auflage

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1921

Vorwort.

Dies Büchlein möchte, soweit es im engen Rahmen möglich ist, ein psychologisches Verständnis für das Wesen der Dichtung und die Wirkung ihrer Stilformen erschließen.

Es unterscheidet sich von den meisten früheren Poetiken dadurch, daß es sich nicht mit einer Klassifizierung der poetischen Stilmittel begnügt, sondern vor allem nach Verständnis derjenigen psychologischen Ursachen trachtet, auf Grund deren sich die wichtigsten Formen der Dichtkunst gebildet, durchgesetzt und erhalten haben. Nachdem sich die spekulative Ästhetik, wie überall, so auch in ihrer Anwendung auf die Poesie als unfruchtbar erwiesen hatte, ist die historische Literaturwissenschaft darangegangen, mit außerordentlichem Fleiße eine ungeheure Fülle von Material zusammenzutragen und zu ordnen. Ich mache mir dankbar diese reiche Arbeit zunutze und versuche nun, die wichtigsten, dort beschriebenen Stilformen der Dichtung aus der Psychologie der Dichter und des Publikums zu erklären, wobei natürlich die nichtpsychologischen Faktoren, die bei der Bildung jener Formen mitgewirkt haben, ebenfalls berücksichtigt wurden.

Es schien mir nämlich, daß die moderne psychologische Wissenschaft, vor allem die differentielle Methode, reiche, bisher zu wenig benutzte Handhaben biete, um die Probleme von neuen Seiten zu fassen. Dabei ergab sich, daß das Wesen der Poesie nicht aus einer einzigen, hochentwickelten Literatur — wie der deutschen — allein erschlossen werden kann, daß auch die Poesie der primitiven Völker ebenso wie die ganz fremder Kulturen, z. B. der chinesischen, herangezogen werden mußten. Das ist, soweit es im engen Rahmen möglich war, geschehen, ebenso wie ich bestrebt war, die Dichtung stets in ihrem Zusammenhang mit den übrigen Künsten zu sehen. Gerade nach diesen Richtungen hin bringt die zweite Auflage wesentliche Neuerungen gegenüber der ersten.

Da meine Methode die psychologische ist, so kann es nicht mein Ziel sein, Normen aufzustellen und ein ästhetisches Gesetzbuch zu liefern. Im Gegenteil, da ich empirisch zu beschreiben und womög-

lich psychologisch zu erklären beabsichtige, muß es in meiner Aufgabe liegen, möglichst der ganzen Mannigfaltigkeit des poetischen Schaffens gerecht zu werden. Ich werde also, ohne die tatsächlich bestehenden Besonderheiten in das Prokrustesbett eines einzigen Prinzips zu pressen, versuchen, gerade auch die Verschiedenheit der poetischen Formen und ihrer Wirkungen zu verstehen.

Was ist aber dann der Zweck dieses Büchleins, wenn es kein poetisches Gesetzbuch sein will? Nun, es will die Dichtkunst nicht meistern, es will ihr dienen. Und zwar hofft es, dies in der Weise zu tun, daß es ein psychologisches Verständnis der verschiedenen Wirkungsmöglichkeiten der Dichtwerke erschließt und dadurch den poetischen Genuß zur möglichsten Klarheit und Bewußtheit bringt. Indem es anleitet, die Dichter nach ihrer Eigenart zu erkennen, indem es versucht, auch jedem Genießenden die Möglichkeit zu geben, sich über seine Besonderheit des künstlerischen Erlebens klar zu werden und damit auch zum Verständnis fremder Eigenarten zu verhelfen, hofft es, zugleich dem Leben einen kleinen Dienst leisten zu können.

Ein kurzes Wort sei über das Verhältnis dieses Buches zu andern Werken des Verfassers gestattet, mit deren Inhalt es sich gelegentlich berührt. Wer eine ausführlichere Darstellung der allgemeinen Grundlagen der Kunst überhaupt wünscht, sei auf meine „Psychologie der Kunst" (Leipzig 1912, B. G. Teubner; zweite, völlig umgearbeitete Auflage in Vorbereitung) hingewiesen, wo auch das Kunstschaffen und Kunstgenießen, ebenso wie das Problem des künstlerischen Wertes ausführlich dargestellt sind. Die hier nur kurz berührte Lehre von den verschiedenen, in der Kunst wirksamen Typen ist systematisch dargelegt in meinem Buche: Persönlichkeit und Weltanschauung. Psychol. Untersuchungen zu Religion, Kunst und Philosophie (Leipzig 1919, B. G. Teubner). Eine eingehende Analyse der schöpferischen Phantasie findet man in meinem Buche: „Das Denken und die Phantasie" (Leipzig 1916, Joh. Ambr. Barth). Das Problem des Wertes, ebenso wie die hier nur gestreifte Irrationalität des Individuums bilden das Thema eines demnächst erscheinenden Werkes: Philosophie der Individualität (Leipzig, Felix Meiner Verlag). Wo in bezug auf die ge-

nannten Fragen die vorliegende, zu äußerster Kürze genötigte Darstellung zu knapp erscheint, wird man in den genannten Werken ausführlichere Erörterungen finden.

Berlin-Halensee, Frühjahr 1920.

Richard Müller-Freienfels.

Literatur.[1])

Geschichte der Ästhetik: Schasler, Heinr. v. Stein, Lotze, Borinski, J. Walter, Brunetière, Bosanquet, Bergmann.

Ältere Werke: Aristoteles, Dante, Vida, Scaliger, Boileau, Pope, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Lessing, Herder, Shaftesbury, Home, Burke, Baumgarten, Meier, Sulzer, Mendelssohn, Diderot, Goethe, Schiller, Moritz, Kant, Schlegel, Jean Paul, Solger, Hegel, Schopenhauer, Vischer, Carrière, E. v. Hartmann, Köstlin usw.

Neuere Werke über Ästhetik: B. Christiansen, Philosophie der Kunst 1908. H. Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls 1911 (Scharfsinnige, aber kunstfremde Systematik). J. Cohn, Allg. Ästhetik 1901. („Kritische" Ästhetik). B Croce, Estetica 1902 (Schön = gelungener Ausdruck). M. Dessoir, Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft (vielseitig orientierend). Fechner: Vorschule der Ästhetik („Ästhetik von unten"). Groos, Der ästhetische Genuß 1902 (Theorie der inneren Nachahmung). R. Hamann, Ästhetik (kurz aber selbständig). Ch. Lalo: Introduction à l'Esthétique. K. Lange, Das Wesen der Kunst 1901 (Kunst = bewußter Selbsttäuschung). Vernon Lee, The Beautiful 1913 (psychol. Theorie der Einfühlung). Th. Lipps, Ästhetik 1903 (einseitige Einfühlungstheorie). E. Meumann, Ästhetik der Gegenwart 1908 (kurze, gute Übersicht); ders., System der Ästhetik 1914. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst 1912 (deskriptiv, individualpsychol.). Utitz, Grundlegung der allgem. Kunstwissenschaft 1913 (eindringende Diskussion der Grundprobleme). Volkelt, System der Ästhetik 1905, 1910 (zwischen psych. und normativer Methodik vermittelnd). Witasek, Grundz. d. allgem. Ästhetik 1904. Wundt, Völkerpsychologie Bd. III, Die Kunst 1913[3]; ders., Elemente der Völkerpsychologie 1911 (beide grundlegend für die völkerpsychol. Betrachtung).

Neuere Werke zur Poetik: Baumgart, Handbuch der Poetik 1893. Bruchmann, Poetik 1898. R. Lehmann, Poetik 1908 (Poetik als „Kunstlehre"). Lippold, Bausteine zu einer Ästhetik der inneren Form 1920. H. Roetteken, Poetik I 1902 (psychol. Betrachtungen). Scherer, Poetik (aus dem Nachlaß, nicht ganz auf der Höhe).

---

1) Die Literaturangaben machen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, noch weniger wollen die kurzen Bemerkungen Kritiken sein. Sie sollen nur weiterer Orientierung dienen. Die Angaben unter den einzelnen Kapiteln nennen vor allem solche Werke, die mit dem Inhalt der betr. Kapitel in Beziehung stehen. Einzelarbeiten zur historischen Poetik wurden ganz ausgeschlossen, weil sonst die Bibliographie ins Unermessene gewachsen wäre und eine Orientierung über diese Literatur, die mit der Richtung meines Buches nur in entfernterem Zusammenhange steht, an der Hand der genannten Hilfsmittel leicht sein wird.

Inhalt.

Einleitung.

Über Wesen und Stil der Dichtung.

1. **Das Gebiet des Ästhetischen und das praktische Leben.** Nicht mehr wie einst in mythengläubigeren Zeiten vermag man heute in einer biologisch denkenden Welt das Ästhetische als ein den Sterblichen gereichtes Göttergeschenk vorzustellen. Auch die andere weitverbreitete Ansicht, es sei das Ästhetische ein Luxus, ein lustig anzusehender, aber wertloser Schaum, den der Strom des Lebens aufwürfe, ist wissenschaftlich nicht zu halten. Wir müssen versuchen, das Ästhetische als eine mit Notwendigkeit dem menschlichen Gesamtleben entsprießende Blüte zu begreifen, die tief verwurzelt ist in dem übrigen Dasein und mit Frucht und Samen zurückwirkt auf dieses. Sonst wäre nicht zu verstehen, daß kein Volk der Erde ohne ästhetische Betätigung ausgekommen ist, und daß Männer von höchster allgemeiner Begabung nur darauf ihre beste Kraft verwendet haben.

Ich unterscheide zwei Gebiete des Lebens: die praktische und die ästhetische Betätigung. Während die praktischen Betätigungen der physischen Erhaltung des Daseins und andern nicht in ihnen selber liegenden Zwecken dienen, wird die ästhetische Betätigung um ihrer selber willen geübt, ist eigenwertig, was sich im Bewußtsein als positive, wertvolle Reaktion des Ich kundgibt. Während die meisten Berufstätigkeiten der Welt der Praxis angehören, zählen Spiel und Kunst (und in gewissem Sinne auch theoretische Wissenschaft und Religion) zur Welt des Ästhetischen. Sie alle helfen dazu, den Menschen über des Lebens Notdurft hinauszuführen und ihn zu jener „Totalität" zu bilden, die Schiller als höchstes Ziel alles ästhetischen Tuns bezeichnet. So wird durch die ästhetische Betätigung das Alltagsleben des Menschen ergänzt, bereichert und vertieft. Indem aber solche Ergänzung und Bereicherung des einseitigen Nützlichkeitsdaseins den Menschen erst zum ganzen Menschen macht, ist die ästhetische Betätigung nicht etwas Überflüssiges, sondern die notwendige Krönung des übrigen Da-

seins, ist kein Gegensatz zum Leben, sondern selber Leben in reinster Form.

Allerdings ist zuzugeben, daß die Scheidung zwischen ästhetischem und praktischem Leben, zwischen eigenwertiger und mittelwertiger Betätigung, nicht immer ganz scharf durchzuführen ist, daß es „Mischwerte" gibt, das heißt solche, die zugleich praktische und ästhetische Bedeutung haben; indessen überwiegt meist die eine oder andere Seite so, daß es leicht fällt, die betreffende Betätigung der einen oder anderen Lebenssphäre zuzuordnen. Außerdem braucht man in solcher reinlichen Scheidung kein Ideal zu sehen. Gerade die Verquickung des Ästhetischen mit dem übrigen Dasein gibt ihm erst seine ganze Bedeutung in der Gesamtheit des Lebens. Radikale Scheidung ist ein unfruchtbares Ästhetenideal. Wir dagegen sehen gerade in der tausendfältigen Verflochtenheit des ästhetischen Lebens mit allen übrigen Lebensformen einen weiteren, zu seinem Eigenwert noch hinzukommender Wert, der jenen nicht mindert, sondern erhöht. Wenn auch die Stunden reinen ästhetischen Lebens gleichsam die aus der Zweckstrebigkeit des Alltags sich loslösenden Feierzeiten das Daseins sind, so kann und soll doch ein Abglanz von ihnen auch auf die übrigen Tage fallen. Der Charakter der Losgelöstheit vom Zwang der Zwecke bleibt dem ästhetischen Erleben trotzdem erhalten.

2. Die Kunst. Wenn ich die Kunst dem ästhetischen Leben zurechne, so darf ich das nur in jenem verengerten Sinne tun, in dem man in der Regel heute das Wort gebraucht. Ursprünglich umfaßt nämlich Kunst alles besondere „Können" der Menschen, so daß man auch von Fecht-, Reit- und Kochkunst spricht. Auch viele Werke der Bau-, Mal- und Dichtkunst waren ursprünglich praktischen Zielen gewidmet, dienten kultischen oder nationalen Zwecken und nur nebenher dem ästhetischen Erleben. Indessen hat sich neuerdings in der allgemeinen Anschauung der Begriff Kunst so verengt, daß man darunter nur jenes menschliche Können, besonders soweit es sich in „Werken" objektiviert, versteht, das allein oder vornehmlich dem ästhetischen Genießen dient oder doch dienen kann. So ist für uns Kunst meist gleichbedeutend mit ästhetisch gerichteter Kunst. Der Unterschied vom „Spiel", das man oft fälschlich als die einzige, der Kunst übergeordnete ästhetische Betätigung angesehen hat, liegt für die Kunst in der

Schaffung von „Werken“, d. h. objektiven, dauernden, dem ästhetischen Erleben dienenden Gebilden. Selbst solche Kunstübungen, die wie das reproduktive Musizieren und die reproduktive Bühnenkunst keine „Werke“ schaffen, bezeichnet die Sprache richtig noch als Spiel. Die Schaffung des Werks mit einer dem ästhetischen Erleben adäquaten „Form“ ist wesentlich für die Kunst im engern Verstande. Denn die Kunst in unserm Sinne ist nicht nur als Schöpfung eine von praktischen Zwecken freie Betätigung, ihre Gestaltungen vermögen ihrerseits wiederum ästhetische Erlebnisse anzuregen. Dadurch, daß die Kunst als Schöpfung wie als Gegenstand des Genießens ästhetischen Charakter besitzt, wird sie oft als Verkörperung des ästhetischen Lebens schlechthin angesehen. Das wäre jedoch eine zu große Verengerung, sowohl dem Spiel gegenüber wie auch gegenüber der Religion und der theoretischen Wissenschaft, die ebenfalls über das praktische Leben hinausgehende Eigenwerte schaffen. Immerhin ist jedoch das Gebiet der schönen Künste diejenige Sphäre, in der das ästhetische Leben sich am reinsten entfalten kann. Die Schöpfungen der Kunst überbauen den Alltag mit einer Welt, in die die Not und der Zwang des praktischen Lebens nicht hinaufreichen und die doch jedem offensteht, der mit empfänglicher Seele sich ihr naht.

3. Die Dichtkunst. Was die Dichtung von den übrigen Künsten abhebt, ist zunächst ihr Ausdrucksmaterial: die Sprache. Man hat daher die Dichtkunst auch schlechthin als „Sprachkunst“ kennzeichnen wollen. Indessen darf man das nur, wenn man sich bewußt bleibt, daß die Sprache nicht bloß ein motorisch-akustischer Vorgang ist, sondern daß ihre Laute auch etwas „bedeuten“, daß eine ganze Welt von Vorstellungen und Begriffen ebenfalls zur Sprache gehört. Aber auch durch Hinweis auf diese ideelle Seite der Sprache ist das Wesen der Dichtung noch nicht erschöpft. Eine sprachlich erweckte Kette von Vorstellungen und Begriffen ist an sich keineswegs Dichtung. Es gehört dazu, daß diese die Träger menschlicher Erlebnisse sind, daß sie aus Erlebnissen entspringen und wieder Erlebnisse wirken. Als Erlebnis aber bezeichne ich solche seelischen Vorgänge, die das Ich nicht bloß intellektuell streifen, sondern es zu emotionaler Stellungnahme zwingen. Sowohl Vorstellungen wie Gedanken und Geschehnisse können zum Erlebnis werden, sobald nur das ganze Ich sie mit dem Gefühl

ergreift. Ein sprachliches Gebilde also, das solche Erlebnisse ausdrückt und andern zu vermitteln vermag, nennen wir ein Dichtwerk. Nehmen wir dazu noch die Bestimmung des Ästhetischen, die wir oben fanden, daß diese Erlebnisse eigenwertig, aus dem Zusammenhang der praktischen Welt loslösbar sein sollen, so kämen wir zu folgender Definition: Die Dichtkunst umfaßt alle jene Gestaltungen, die mit sprachlichen Mitteln ästhetische Erlebnisse zu schaffen vermögen, das heißt solche, die möglichst losgelöst von allen praktischen Zwecken ihren Wert in sich selber haben. Indem wir aber in den Dichtwerken die sprachliche Verkörperung des freien, von Zwecken ungehemmten Erlebens sehen, erblicken wir in ihnen den reinsten Ausdruck des menschlichen Innenlebens. In ihrer Dichtung erschließt sich die Seele des einzelnen Menschen, der Völker, der gesamten Menschheit. In ihr gewinnt sie „Form“, d. h. auf andere weiterwirkende Gestalt. So hebt die Dichtung das Gemüt, indem sie ihm Sprache leiht, aus seiner Vereinsamung heraus und wird dadurch auch zu einem gewaltigen sozialen Faktor, dem Träger der seelischen Entwicklung, von Mensch zu Mensch, von Generation zu Generation, von Volk zu Volk.

4. **Besondere Formen des dichterischen Kunstwollens.** Welcher Art die dichterischen Erlebnisse im einzelnen sind, ist nach der Besonderheit der Werke verschieden. Wenn ich die später genauer zu erörternde, ziemlich grobschlächtige Einteilung der Dichtwerke in naturalistische, idealistische und romantische heranziehe, so ließe sich ungefähr sagen, daß der Naturalismus das Alltagsleben nur verbreitert, solche Erlebnisse vermittelt, die qualitativ auf gleicher Ebene bleiben wie die Geschehnisse des gewöhnlichen Daseins, nur durch die ästhetische Gelöstheit sich von diesen trennen; die idealistische Kunst dagegen formt die Erlebnisse um, sucht sie durch Absonderung alles „Zufälligen“ zu vertiefen und zu läutern, ihr Ziel ist nicht Lebensverbreiterung, sondern Lebensverwesentlichung; während diese Kunst aber noch lebensimmanent bleibt, will die romantische Kunst das Leben überschreiten, will die Grenzen des Daseins sprengen und ins Transzendente vordringen, ihr Wesen ist daher etwa als Lebenstranszendenz zu bezeichnen.

5. **Der Begriff des Stils.** Die Wissenschaft der Poetik, der dieses

Büchlein gewidmet ist, erstrebt die theoretische Erfassung der Dichtkunst; und zwar sucht sie sowohl das Wesen des dichterischen Schaffens als auch das Wesen der dichterischen Wirkung, vor allem aber die Kunstwerke zu verstehen. Das Kunstwerk ist einerseits ein Erzeugnis der spontanen dichterischen Gestaltung, anderseits bestimmt zur Wirkung auf andere. Diese Umstände zusammen mit jenen besonderen Bedingungen, die im gewählten Stoffe und dem Material der Dichtung, der Sprache, liegen, ergeben das, was man die künstlerische Form des Dichtwerks oder auch, meist um seine historische oder ethnographische Besonderheit auszudrücken, seinen Stil nennt.

Ich unterscheide demnach vier verschiedene Wurzeln der künstlerischen Formgebung, des Stils: 1. die in der Eigenart des Kunstschöpfers liegenden Bedingungen, 2. die in der Besonderheit der ästhetischen Vermittlung und Aufnahme liegenden Umstände, 3. die durch das Wesen des dichterischen Gegenstandes und 4. die durch das Material der Dichtung, die Sprache, gegebenen Bedingtheiten. Vollendung des Stils ist nur dort erreicht, wo diese vier Faktoren zur Einheit gezwungen sind. Daher braucht man oft den Begriff „Stil" im Sinne des einheitlichen Stils und bezeichnet ein Werk, indem jene Einheit nicht erreicht ist, als „stillos". Zuweilen verwendet man den Begriff Stil auch als Gegensatz zum „Naturalismus" und meint damit eine starke Umbildung unter künstlerischen Gesichtspunkten, besonders eine Idealisierung im klassischen Sinne. (So gebraucht Goethe den Begriff in dem Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil".) Wir wollen für unsere Zwecke diese Verengerung des Begriffes nicht übernehmen, sondern bezeichnen auch den Naturalismus als einen Stil, weil auch er, ungeachtet aller gegenteiligen Bestrebungen, niemals „absolute Natur", sondern stets eine (wie Zola richtig erkannte) „durch ein Temperament gesehene" und ferner im Hinblick aufs Genießen ausgewählte und konzentrierte Natur bietet.

Daß diese verschiedenartigen Stilfaktoren nicht aus- und gegeneinander streben, sondern zur Einheit zusammengehen, ist dadurch bedingt, daß sie alle in der Seele des Dichters zusammengefaßt sind. Denn der Dichter ist nicht allein der Schöpfer, sondern auch der erste und wichtigste Genießende des Werkes und entnimmt daher der eignen Seele die ersten Urteile über die Wirkungsmöglichkeiten

seiner Schöpfung. Außerdem steht er meist in feinem Kontakt mit seinem Publikum und nimmt instinktiv Rücksicht auf dessen seelische Forderungen. (Daß der echte Dichter darum, weil er aufs klarste die Wirkung seiner Dichtung abschätzt, keine Konzessionen an die niederen Instinkte des Publikums zu machen braucht, sei in Parenthese bemerkt. So handelt nur der „Macher", nicht der Dichter.) Auch der Gegenstand wird der Einheit des Werkes in der Regel nicht widerstreben, da ja seine Auswahl durch den Dichter dessen persönlicher Akt zu sein pflegt. Und ebenso wird sich die Sprache leicht der Stileinheit einfügen, da sie ein ungeheuer geschmeidiges Material ist und letzten Endes jeder Dichter seine eigne Individualsprache verwendet.

Das Wort Stil wird indessen noch in spezielleren Zusammenfassungen gebraucht, je nach der Kategorie, unter der man ein Werk oder eine Anzahl von solchen betrachtet. So sind besonders beliebte Zusammenfassungen diejenigen nach zeitlichen oder räumlichen Gemeinsamkeiten. Indem wir solche Eigentümlichkeiten hervorheben, die dem Werke einer bestimmten Epoche gemeinsam sind, sprechen wir von Zeitstil. So können wir von Renaissancepoesie und Barockpoesie sprechen. Ebenso können wir Eigentümlichkeiten betonen, die einem Volke oder einer Landschaft gemeinsam sind. So können wir von Nationalstil oder Landschaftsstil sprechen und einen deutschen oder französischen oder auch im einzelnen einen schlesischen oder schwäbischen Stil unterscheiden.

Derartiger Kategorien gibt es unzählige. Nur einige noch seien hier genannt. Besonders beliebt sind in neuerer Zeit Zusammenstellungen nach der Rasse, wobei man jedoch bei der Unklarheit dieses Begriffes recht im Dunkeln tappt. Andere Stilunterschiede ergeben sich nach sozialen Gruppen. So kann man einen „gelehrten" Stil neben dem „Volksstil" unterscheiden; die Soldatenpoesie hat andern Charakter als die Handwerkerpoesie. Alle diese Spezialstile lassen sich zurückführen auf die vier Hauptquellen, die wir nachgewiesen haben. Nehmen wir den Zeitstil! Es ist offenbar, daß hier der Dichterstil sehr wichtig ist, da gewisse Gemeinsamkeiten in Leben, Bildung, Erziehung der Dichter, wie sie sich durch die Zugehörigkeit zu einer Epoche ergeben, auch für ihren Stil von größter Bedeutung sind. Daneben hat jede Epoche

ihre bestimmten Stoffe, die teils ihren besonderen historischen und kulturellen Verhältnissen entnommen sind, teils besonderen Interessen entgegenkommen. Ferner bevorzugen die einzelnen Zeitepochen bestimmte Darstellungsarten. Einzelne pflegen ein Theater, andere nicht. Einige singen ihre Lieder, andere lesen sie im Buche. Alles das wirkt mit zur Ausbildung von Zeitstilen. Ebenso ist die Sprache wichtig, denn es ist offenbar, daß das Althochdeutsche ganz andere Stilformen bedingte als die Sprache Goethes. So können wir im Stile jeder Epoche alle vier Quellen aufzeigen. Und in gleicher Weise läßt sich das für den Nationalstil oder jede andere Stilgattung tun.

6. **Plan der Untersuchung.** Die aufgezeigte vierfache Herkunft der Stilfaktoren mache ich zum Einteilungsprinzip für meine Untersuchungen. Ich behandle zunächst die in der Persönlichkeit des Dichters und der seelischen Besonderheit des Kunstschaffens wurzelnden Stilgebungsmomente. Und zwar geht mein Bestreben dahin, neben den für alles Kunstschaffen bezeichnenden Wesenszügen auch den Besonderheiten nachzugehen, auf die so viele tiefgreifende Verschiedenheiten der Dichtungen zurückzuführen sind. In einem weiteren Kapitel behandle ich dann den dichterischen Gegenstand, losgelöst vom Schaffenden, aber nunmehr in Beziehung stehend mit den Genießenden. Und zwar suche ich aus den seelischen Forderungen des Publikums heraus ebenfalls bedeutsame Tatsachen in Stoffwahl und Gestaltung zu verstehen. — Auch den durch die Art der Darbietung bedingten Formen ist ein Kapitel gewidmet, und zwar wird sich von diesem Gesichtspunkt aus die Trennung einer ursprünglichen Urkunst in die Zweige der Epik, Lyrik und Dramatik erklären. Das letzte Hauptkapitel behandelt die Bedeutung der Sprache für die dichterische Formgebung. Hier werden die lautliche wie die ideelle Seite der Sprache als formbildende Faktoren zu behandeln sein. Aus diesen vier Hauptwurzeln wird der Stil aller Dichtung verständlich werden, so seltsam sich die einzelnen Stilmomente auch oft durchkreuzen. Als Abschluß werde ich noch einen raschen Blick auf das Wertproblem werfen und seine Stellung zu meiner psychologischen Betrachtungsweise klarlegen.

7. **Material und Methode.** Das Material für unsere Untersuchungen stellen in erster Linie die Dichtungen selber, die dem analysierenden Blick meist eindeutig die psychologische Verwur-

zelung ihres Stils enthüllen. In zweiter Linie geben Selbstzeugnisse der Dichter wie der Kunstgenießenden reichen Aufschluß über unsere Probleme. Solche Zeugnisse finden sich besonders in Selbstbiographien, Briefen, Gesprächen. Erst in dritter Linie sind theoretische Erörterungen zu verwenden, die nur mit viel kritischer Vorsicht benutzbar sind. Es geht mit den künstlerischen Programmen wie mit den politischen: sie rücken gern Unwesentliches in den Vordergrund und verschweigen meist unbewußt die tieferen Strömungen. Die meisten literarischen Manifeste sind ein ganz ungenügender Ausdruck der literarischen Bewegungen, die sie vertreten. Es wird die Aufgabe der psychologischen Analyse sein, hinter Worten und Theorien stets die wirklichen seelischen Antriebe und Bedingungen zu enthüllen.

Denn eine Poetik soll nicht bloß eine Klassifikation von Stilmitteln sein, sondern muß diese psychologisch verständlich machen. Hierin liegt das Hauptziel dieser Untersuchungen. Das aber kann nicht erreicht werden, wenn man nur eine einzelne Literatur oder einige nahverwandte Literaturen berücksichtigt, es müssen womöglich alle Dichtungsformen, auch sehr entlegene, herangezogen werden, ja gerade die primitiven Dichtungen der Naturvölker geben oft die tiefste Erkenntnis über die Entstehung dichterischer Kunstformen. Des weiteren geht es nicht an, die Dichtung als isolierte Tatsache zu betrachten; man muß stets bemüht sein, sie im Zusammenhang mit den übrigen Künsten zu sehen. Denn wie sie einer Gemeinsamkeit mit Tanz, Musik und Mimik erwachsen ist, so ist auch späterhin die Beziehung zu diesen Schwesterkünsten nie ganz zerrissen, und viele ihrer Formen sind nur aus diesen Beziehungen zu verstehen.

Wenn man behauptet hat, es müsse jeder psychologischen Kunstbetrachtung eine normative vorausgehen, da alle psychologische Forschung den Begriff des Wertes voraussetze, so ist das irrig. Gewiß setzen wir den Begriff des Wertes voraus, aber auch diesen nur als Erfahrungstatsache, nicht als spekulative Forderung. Ich sammle aus möglichst weitem Bereiche alle künstlerischen Gebilde, die als Werte gegolten haben, und suche zu ergründen, warum das geschah. Dabei ergibt sich unabweislich, daß die Wertwirkung nicht eine einheitliche, sondern außerordentlich mannigfaltige Bedingtheit hat. Ein ästhetischer Wert ist uns also nicht

dadurch erwiesen, daß er irgendeiner spekulativ konstruierten Norm entspricht, sondern darum, weil er ästhetische Wirkungen von Dauer und größerer Ausbreitung gezeitigt hat. Daß sich diese Wertwirkung nicht aus einem einheitlichen Prinzip ableiten und über einen einzigen Leisten schustern läßt, ist ein positives Ergebnis dieser psychologischen Betrachtung. Denn die Psychologie, wie ich sie fasse, sucht nicht bloß jene Seelenvorgänge zu verstehen, die allen Menschen in gleicher Weise zugehören, sie beachtet gerade die großen Verschiedenheiten zwischen Individuen, Völkern und Zeiten. Das ist das Wesen der neuerdings so eifrig gepflegten differentiellen Methode der Psychologie, der ich mich hier vor allem bediene. Sie versucht jede künstlerische Erscheinung aus ihren eigenen Lebensbedingungen zu verstehen, nicht aber alle an einem angeblich absoluten Maßstab zu messen und danach Zensuren zu erteilen. Ein „normatives" Verfahren mag sich großartiger und bedeutender vorkommen: Wissenschaft im hier erstrebten Sinne jedoch will nicht pathetische Gebärde, sondern Sachlichkeit.

I. Der Dichter und sein Stil.

1. Allgemeine Charakteristik des Dichters. Wer ist ein Dichter? Sicher nicht jeder, dem ein Verslein gelang in einer gebildeten Sprache! Und doch ist eine Grenze schwer zu ziehen. Wir glauben heute nicht mehr, daß dem Dichter eine besondere, nur ihm eigene, göttliche Gabe geworden sei; auch lehrt die Psychologie, daß die Dichtergabe nicht ein besonderer Sinn neben den gewöhnlichen seelischen Anlagen ist. Wir wissen aus dem Studium des Lebens und der Werke großer Dichter, daß die schöpferische Veranlagung eine besondere Steigerung normaler Funktionen ist, daß nur ein Gradunterschied, kein Wesensunterschied besteht zwischen Dichter und Nichtdichter. Was die Unterscheidung außerdem erschwert, ist, daß nicht einmal besondere technische Fertigkeit wie bei Musiker oder Maler nötig ist. Die Handhabung der Sprache, des Ausdrucksmittels der Dichter, ist bis zu gewissem Grade auch dem Nichtdichter möglich. Technische Dinge sind in der Poesie nicht so entscheidend wie in andern Künsten. Es wäre unmöglich, eine Fuge voller technischer Mängel als großes Kunstwerk zu wer-

ten; in der Dichtkunst zeigen oft Werke allerersten Ranges auffallende technische Schwächen.

Das Wesen des Dichters liegt nicht in dem, wodurch er sich von andern unterscheidet, nein gerade darin, daß er allem Menschlichen im Innersten verwandt ist, daß er Mensch im weitesten und tiefsten Sinne ist, ja daß er dadurch, daß er die allen verliehene Fähigkeit des Ausdrucks in besonderem Grade besitzt, der repräsentative Mensch wird. Und eben der Umstand, daß er die gleichen Erlebnisse wie alle und die gleichen Ausdrucksformen hat, bedingt auch die Möglichkeit eines Verständnisses. „Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft, wie könnt' uns Göttliches entzücken!"

Die Tatsächlichkeit eines Dichtertums ist objektiv nicht durch klinischen Befund festzustellen, sondern das, was in der Geistesgeschichte einzelne Menschen als Dichter herausgehoben hat, ist die Wirkung ihrer Werke. Diese Wirkung kann auf sehr verschiedene seelische Anlagen des Dichters zurückgehen, Anlagen, die jedoch stets nur gradweise Steigerungen allgemein menschlicher Funktionen sind. Die Geschichte zeigt, daß das Mittelalter ganz andere Eigenschaften vom Dichter forderte als wir in der Zeit des „Expressionismus", daß es nicht Kühnheit und Originalität der Phantasie, sondern „Wahrhaftigkeit" und formale Korrektheit von ihm heischte, und die Anlagen, die seinerzeit Opitz als großen Dichter erscheinen ließen, sind ganz andere als die, die Zola zu seinem Ruhm verholfen haben. Es ist unhistorisch und unphilosophisch gedacht, wenn man die eigene Anschauung als die maßgebende nimmt und die Wertungen anderer Zeiten von oben herab abtut. Vermeidet man das, so wird man sagen müssen, der ist ein Dichter, der einem weiteren Kreise sprachkünstlerische Werte zu geben vermochte. Welchen seelischen Forderungen diese Werte genug taten, ist daneben eine sekundäre Frage, wenn auch gerade sie die interessantesten psychologischen Probleme aufgibt, da sie nur aus der seelischen Besonderheit der wertsetzenden Völker oder Zeiten zu beantworten ist.

2. Die Typen der Dichter. Die Wirkung des Dichters, die wir vorläufig als entscheidend für sein Wesen annahmen, liegt also nicht in seiner Absonderlichkeit, sondern seiner repräsentativen Bedeutung. Der Dichter repräsentiert die Menschheit im allgemeinen und seinen engeren Typus im besonderen. Denn die

Menschen sind ja nicht gleich, sondern zerfallen in die mannigfaltigsten Typenkreise, deren jeder einen Repräsentanten auch für seine Besonderheit braucht. So erklärt sich die große Mannigfaltigkeit der Dichter. Es gibt streng genommen „den" Dichter so wenig, wie es „den" Menschen gibt. Das sind blasse Abstraktionen; wirklich lebendig ist nur die bunte Mannigfaltigkeit. Es gibt ziemlich ebensoviel Dichtertypen, wie es Menschentypen gibt; denn jeder Typus entwickelt aus sich seine dichterischen Sprecher.

Wir werden also dem ganzen Umkreis der Tatsachen am besten gerecht werden, wenn wir eine möglichst vollständige Übersicht menschlicher Typen unserer Untersuchung zugrunde legen. Wer jedoch weiß, wie wenig Sicheres die heutige Psychologie in dieser Hinsicht festgelegt hat, wird einsehen, daß wir uns einen Weg in wenig gelichtetem Dickicht suchen müssen.

Denn der menschlichen Typen gibt es unzählige, je nach dem Gesichtspunkt, der für die Zuordnung gewählt wird. Um mich nicht ins Grenzenlose zu verlieren, werde ich eine Anzahl von Grundtypen zu ermitteln suchen, deren Kombination und Kreuzung dann die anderen komplexeren Typen ergeben. Und zwar definiere ich mit der gegenwärtigen differentiellen Psychologie den Typus als „vorwaltende Disposition, die einer Gruppe von Menschen in vergleichbarer Weise zukommt, ohne daß diese Gruppe von Menschen eindeutig und allseitig gegen andere Gruppen abgegrenzt wäre". (William Stern.) Dadurch, daß ich nach dem Überwiegen einer einzigen vorwaltenden seelischen Beschaffenheit Typen herausarbeite, hoffe ich, in der Tat jene Grundtypen zu ermitteln, die weiterhin eine Analyse auch der komplexeren Typen ermöglichen. Erschließt eine solche Typik auch nicht die letzten, irrationalen Tiefen der dichterischen Persönlichkeiten, so kann sie doch dazu dienen, wichtige historische Variabilitäten zu verstehen und die Fülle der Erscheinungen zu ordnen und zusammenzufassen.

3. Erlebnis- und Ausdrucksfähigkeit. Suchen wir zu ergründen, worin jener Grundunterschied der Dichterbegabung vom Durchschnittsmenschentum beruht, so finden wir als allgemeinste Tatsachen einerseits die Fähigkeit besonders intensiven Erlebens und anderseits die Fähigkeit, das Erlebte in besonders eindrucksvoller Form auszudrücken. Es sind also beide Hauptseiten der Seele, die Rezeptivität und die Aktivität, gesteigert. Allerdings

sind nicht bei allen Dichtern beide Fähigkeiten in gleicher Weise ausgebildet. Nur die ganz überragenden Genies vereinigen beides in harmonischer Vollendung. Viele Geister niederen Grades sind bereits durch eine der beiden Fähigkeiten, sei es die besonderen Erlebens, sei es die gewandten Ausdrucks zum Rang von Dichtern gelangt.

Freilich, was heißt gesteigerte Erlebnisfähigkeit? Wir antworten: zunächst gesteigerte Emotionalität, erhöhte Gefühlsresonanz. In der Tat pflegt man diese auch in der volkstümlichen Meinung den Dichtern allgemein zuzusprechen. Es ist jene Intensität des Erlebens, das sich oft zum Erleiden steigert, jene „Gabe des Leids", die Ibsens Skalde (in den „Kronprätendenten") als Quelle seiner Lieder nennt. Und zwar pflegt sich diese Fähigkeit intensivsten Erlebens und Erleidens nicht nur auf Erlebnisse der eigenen Persönlichkeit zu erstrecken, sie dehnt sich aus auf fremdes, bloß in der Vorstellung ergriffenes Erleben. — Davon indessen später.

Alle anderen Erlebnisarten, so wichtig sie im einzelnen für den Typus des Dichters sein mögen, erscheinen nur als Abhängige jener erhöhten Emotionalität. Ein Mensch mag trefflich beobachten, er mag überraschendste Vorstellungsverknüpfungen ausspinnen, er mag blitzendste Gedanken schmieden: dichterischen Wert erhält alles das erst, wenn es von der Wärme des Gefühls durchglüht ist, wenn es geboren ist aus den emotionalen Tiefen der Seele. Vorstellungen und Gedanken sind loslösbar vom Ich, in den Gefühlen erst spricht das Ich selber.

Freilich die Fähigkeit vertieften Erlebens allein macht noch nicht den Dichter, es gehört auch die Fähigkeit dazu, diesem Erleben einen Ausdruck zu verschaffen, der andern ein Nacherleben ermöglicht. Wer das nicht hat, mag zu den „Stummen des Himmels" gehören, von denen Jean Paul spricht; erst der, dem ein Gott zu sagen gab, was er leidet, ist ein Dichter. Dieses „Sagen" umfaßt jedoch nicht bloß die sprachliche Äußerung, nein jenseits davon die ganze Welt der dichterischen Symbolik, die durch die Sprache vermittelt wird.

Denn der sprachliche Ausdruck ist nur ein Teil einer weiteren Möglichkeit, die der Dichter meistern muß, der Fähigkeit, adäquate „Symbole" für sein Erleben zu finden. Das Wort als akustisches Phänomen ist nicht allein Ausdruck des Erlebens, auch die ganze

Welt dessen, was das Wort bedeutet, kann Ausdruck der Seele sein. Und so gewiß der reine Lautwert der Worte auch für sich symbolischer Ausdruck innerer Erlebnisse zu werden vermag, so gewiß muß auch der Sinn der Worte hinzutreten. Dadurch, daß die Worte Menschen gestalten, Landschaften vorzaubern, Geschehnisse sich abrollen lassen, dadurch erst werden sie Träger jener Symbolik, die das innerste Wesen der Dichtung ausmacht.

4. **Die Symbolik des Gefühls.** Diese Fähigkeit der Symbolfindung und Symbolschöpfung ist eine der wichtigsten Eigenheiten der dichterischen Begabung. Sie erfordert eine etwas eindringendere Betrachtung. Es bestehen nämlich gewisse „Verwandtschaften“ zwischen Gefühlen und gegenständlichen Inhalten, was sich im einzelnen Fall nicht immer auf „Ursachen“ zurückführen läßt. Daß gewisse tierische Formen unsern Ekel oder unsere Furcht erwecken, daß wir gewisse menschliche Formen schön, andere häßlich finden, daß gewisse weibliche Eigenschaften sexuell erregen, alles das sind solche Tatsachen der Verwandtschaft zwischen Gefühl und Gegenstand. Diese Verwandtschaft zeigt sich nun nicht bloß dort, wo ein konkreter Gegenstand ein Gefühl auslöst, nein auch im Gefühl als solchem steckt eine „Gegenstandsbestimmtheit“, die sich darin äußert, daß das erregte Gefühl adäquate Gegenstände schafft, wo sie nicht vorhanden sind. Der Ängstliche sieht im nächtlichen Walde überall Gefahren und Gespenster, auch wo keine sind; der geschlechtlich Erregte sieht Helena in jedem Weibe oder erschafft sich Phantasiebilder, die seinem Gefühl genugtun. Besonders im Traume gebiert sich in dieser Weise das Gefühl selber seine Gegenstände. Diese „gefühlsverwandten“ Gegenstände nenne ich Symbole. Freilich kann diese Verwandtschaft oft recht entfernt sein. Es braucht nicht bloß der Gegenstand des Gefühls als solcher zu sein, auch Dinge, die nur in vager Ähnlichkeits- oder Berührungsassoziation damit stehen, können Symbolwert erhalten. Das Kleid oder der Ring der Geliebten, ein Ort, an dem sie geweilt hat, ein Bild von ihr können dem Gefühl als verwandter Gegenstand, als Symbol erscheinen. Man muß in der Gefühlslehre energisch mit der engen älteren Theorie brechen, wonach die Gefühle nichts als charakterlose Lust- oder Unlustschatten der allesbeherrschenden „Vorstellungen“ sein sollen. Die Gefühle, die mit dem Willensleben in engster, hier nicht zu erörternder Verbindung stehen,

bilden in Wahrheit eine unendliche Mannigfaltigkeit von seelischen Regungen, die als unterscheidend charakterisierte, wenn auch dumpfe Bestimmtheiten wirksam sind, zur vollen Klarheit im Bewußtsein jedoch erst gelangen, wenn sie sich an einen „Gegenstand" als ihr spezifisches Symbol anschließen.

Der Dichter nun hat die Fähigkeit der Symbolfindung und Symbolschöpfung in besonders hohem Grade. Sein Gefühl ist tief empfänglich für solche „Verwandtschaften", zumal er ja an sich besonders erregbar ist. Indem er solche Symbole für sein Gefühl in sprachlichen Ausdruck bringt, der auf andere Menschen sein Erleben überträgt, dichtet er.

Es sei jedoch betont, daß die Fähigkeit der Findung und Schöpfung von Symbolen beim Dichter nur eine Steigerung allgemein menschlicher Fähigkeiten ist, und die Wirkung der Dichtungen beruht ja auch darauf, daß andere Menschen die vom Dichter ausgesprochene Symbolik verstehen. Am reinsten tritt die Symbolschöpfung im Schlaftraum hervor, wo sie sich hemmungslos entfaltet; doch auch Halbtraum und Wachtraum arbeiten in gleicher Weise. Die moderne Psychoanalyse, die freilich oft sehr kritiklos und von einseitigen Voraussetzungen beherrscht ihre Schlüsse zieht, hat im Prinzip diese Eigenart des Traumes richtig erkannt, wenn sie die Inhalte des Traumes als Veranschaulichungen, Personifikationen und Dramatisierungen von Gefühlen faßt. Die oft ganz unbewußten Wünsche und Befürchtungen der Seele kommen in mannigfacher Verkleidung, zu denen ihnen eben ihre „Verwandtschaft" mit allerlei gegenständlichen Inhalten verhilft, in die Helle des Bewußtseins, wenn der Schlaf die Fesseln löst, die sie sonst in Schranken halten. So führen sie auf der Bühne des Traumes ihre bunten symbolischen Schattenspiele auf, worin sich das Gefühl Erfüllung vorgaukelt.

Auch die Schöpfungen der Dichter sind solche Gefühlsträume, solche Personifikationen und Dramatisierungen latenter Wünsche, Ängste and Sehnsüchte, worin sie die Wirklichkeit, die niemals ganz genügt, ergänzen und verklären. Die Verwandtschaft des Dichtens mit dem Träumen ist auch von Dichtern selber an tausend Stellen ausgesprochen worden, und die psychologische Begründung dieser Verwandtschaft liegt eben darin, daß Traum wie Dichtung symbolhafte Gefühlserfüllungen sind.

Die Bedeutung des Erlebnisses für den Dichter, die in neuer Zeit oft erörtert wurde, stellt sich unter diesen Gesichtspunkten als eine doppelte dar: das Erlebnis gibt den emotionalen Anstoß zum Schaffen, liefert aber auch vielfach das Material für die Symbolik. Indem der Inhalt des äußeren Erlebens von allem Zufälligen und Störenden geläutert wird, wird es für den Dichter selbst zu einem, seinem Gefühle noch adäquateren Innenerlebnis und als solches wirkt es, bei zureichender Gestaltung, auch weiter auf andere.

5. Der Zwangs- und Befreiungscharakter des Dichtens. Die Steigerung des emotionalen Erlebens und seiner Symbolik tritt bei Dichtern nicht wie beim gewöhnlichen Menschen in seinen Träumereien als Zeitvertreib oder Spielerei auf, sondern als Zwang, als innere Notwendigkeit. Das eben gilt als das Kennzeichen des echten Dichters, daß er gar nicht anders kann, daß das Dichten, das heißt die Schaffung von symbolhaften Ausgestaltungen seines Gefühlslebens, als das Wesen seiner Persönlichkeit erscheint. Das, was andere nur in verlorenen Stunden des Sichgehenlassens treiben, ist ihm heiligste Aufgabe seines Lebens, wozu er die innerste Nötigung verspürt. Dichter „wird" man nicht, wie man Apotheker oder Zahnarzt wird, Dichter ist man.

Freilich hat die Symbolfindung für die inneren Erlebnisse noch eine weitere Folge, die im Komplex des dichterischen Schaffens nicht übersehen werden darf: indem nämlich der Dichter sein Erleben in Symbolen objektiviert und ausgestaltet, befreit er sich auch von dem inneren Drang, schafft sich Entspannungen der seelischen Erregtheit. Auch diese Umsetzung der psychischen Hochspannung in Aktivität mit der Wirkung einer Befreiung ist nicht bloß dem Dichter, sondern in einfacheren Formen auch dem gewöhnlichen Menschen eigen. Was diesem sein Juchzer oder sein Klagestöhnen bedeutet, ist in vollkommenerer Form dem Dichter sein Lied. Es ist eine Abreaktion, die für seine seelische Erhaltung notwendig ist, aber eine solche, in der zugleich seine ganze Persönlichkeit sich auswirkt. Auch hier liegt ein Gradunterschied vor: die Klage des gewöhnlichen Menschen ist dumpf und gestaltlos, die Klage des Dichters spiegelt ein weites und reiches Innenleben und läßt in Abgründe und Nächte schauen, aus denen doch auch die Lichter der Tröstung blinken.

6. Die Gestaltung. Die Schöpfung des Dichters hat jedoch außer der individuellen Seite noch eine zweite, eine sozîale. Sie ist nicht bloß individuelle Befreiung, sondern auch Gestaltung für andere. Auch diese soziale Seite fehlt dem gewöhnlichen Ausdruck seelischer Stimmungen nicht. Auch der Juchzer oder die Klage des Alltagsmenschen wollen nicht bloß die Seele entspannen, sie wollen sich auch verständlich machen und passen sich daher gewissen Konventionen an. Beim Dichter ist dies Bestreben, seinem Ausdruck eine allgemein wirksame Form zu geben, in noch höherem Grade vorhanden. Er begnügt sich nicht mit dem nächstliegenden, sondern sucht nach dem adäquatesten Ausdruck, der aber zugleich auch auf andere den stärksten Eindruck macht. Indem er aus sich selbst heraustritt und sich bewußt an andere wendet, wird der natürliche Ausdruck zum gestalteten Ausdruck. Dichten ist nicht mehr bloß Ausdruck, es ist auch Gestaltung. Die symbolischen Inhalte des Dichtens werden unter dem Gesichtspunkt der Wirksamkeit bearbeitet, sei es in naturalistischer, sei es in abstrakt-stilisierender Weise. Das ursprüngliche Gefühl wird damit oft vollkommen umgebogen und insofern ist das dichterische Erleben distanziertes Erleben, und eben in dieser Distanzierung gewinnt es formale Werte. So kann Th. Mann zu folgenden Sätzen über das Wesen des dichterischen Schaffens gelangen: „Es ist nötig, daß man irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschen, ja eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt." Das ist vielleicht etwas allzu bewußt zugespitzt, aber das Wesen der Sache kommt klar heraus. — Diese Formgebungsfähigkeit des Dichters kann zuweilen rein sprachlich sein, kann in bloßer Reimgewandtheit liegen, sie umfaßt aber auch eine tiefinnere Umbildung des Erlebnisses, die eine ganze Weltanschauung umschließt.

Man hat nun diese beiden Tendenzen des Ausdrucks und der Gestaltung, die in jedem Dichter nebeneinander wirksam sind, in der

Einheitsmonomanie vieler Ästhetiker isoliert und jede davon vereinzelt zum alleinigen Quell aller Poesie machen wollen. Ich nenne diese einseitigen Theorien die Ausdruckstheorie und die Gestaltungstheorie, als deren verbreitetste Form die „Nachahmungstheorie" anzusehen ist. Was es möglich gemacht hat, daß diese Lehren, einseitig vorgetragen, gewisse Wahrscheinlichkeit erlangt haben, ist der Umstand, daß bei den verschiedenen Dichtern das Gradverhältnis beider Erscheinungen ungleich ist, so daß bei manchen der Ausdruck, bei manchen die Gestaltung überwiegt. Indem man nicht die Gesamtheit dichterischer Persönlichkeiten, sondern nur eine Auswahl heranzog, konnte man jene Einseitigkeit scheinbar stützen. Wir ziehen es vor, die Verschiedenheiten nicht zu vertuschen, sondern suchen sie möglichst klar zur Darstellung zu bringen, indem wir zwei Typen, den Ausdrucksdichter und den Gestaltungsdichter kontrastieren, von denen jener mehr auf subjektive Gefühlsbefreiung, dieser auf objektive Gestaltung ausgeht.

7. Ausdrucks- und Gestaltungsdichter. Zu den Ausdrucksdichtern rechnen die meisten Poeten der neueren Zeit, die sich ja überhaupt durch vordringenden Subjektivismus kennzeichnet.

Vor allem findet man bei Goethe zahlreiche Stellen, wo er sein Dichten als große Konfession bezeichnet. Auch Hebbel hat oft derartiges ausgesprochen: „Ist dein Gedicht dir etwas anderes, als was andern ihr Ach oder ihr Oh ist, so ist es nichts. Wenn dich ein menschlicher Zustand erfaßt hat und dir keine Ruhe läßt, und du ihn aussprechen, das heißt auflösen mußt, wenn er dich nicht erdrücken soll, dann hast du Beruf ein Gedicht zu schreiben, sonst nicht!" Ähnlich sagt Ibsen: „Alles, was ich dichterisch geschaffen, hatte seinen Ursprung in einer Stimmung und einer Lebenssituation; ich habe nie gedichtet, weil ich, wie man so sagt, ein gutes Sujet gefunden hatte." („An Peter Hansen." 28. Okt. 1870.)

Zur äußersten Einseitigkeit entwickelt die jüngste Dichtergeneration des „Expressionismus" diesen Typus. Hier will man jede Konvention überrennen, will nur sich selber geben und kommt in dieser Richtung so weit, daß der Ausdruck zuletzt völlig unverständlich wird, da jeder Dichter nur seine eigne Sprache redet.

Anders der Gestaltungsdichter! Bei ihm folgt die Stoff-

wahl nicht aus dem inneren Erlebnis; er wählt oft zuerst den Stoff und erfüllt ihn nachträglich mit eignem Erleben. Gewiß wird auch ihm sein Gegenstand Gefühlssymbol, wenn er ein Dichter und kein „Macher“ ist; aber doch erst in zweiter Linie, und auch den Leser fesselt hier mehr das Werk als die Person des Dichters, während man die Werke des Ausdrucksdichters erst dann näher versteht, wenn man die Person des Dichters kennt.

Die meisten Poeten früherer Jahrhunderte waren Gestaltungsdichter. Der Versuch von Georg Brandes, in Shakespeares Werken alles als persönlichen Ausdruck zu deuten, ist fehlgeschlagen. Ebenso waren Sophokles, Calderon, Tasso vornehmlich Gestaltungsdichter. Lessing lehnt, weil es sich bei ihm stets um bewußte, objektive Gestaltung des Stoffes gehandelt habe, bescheiden für sich den Namen eines Dichters ab. Wir wissen freilich, daß er nicht bloß Macher war, sondern fühlen in seinen Gestalten des Dichters Erleben, wenn es auch nicht ihr Wesentlichstes ist. Ebenso war Schiller beständig auf der Suche nach wirksamen Stoffen, und erst sekundär wurden sie ihm zum Ausdruck seiner Seele. — Besonders schroff hat E. A. Poe in seiner „Philosophy of Composition“ den Standpunkt vertreten, daß der Dichter objektiv berechnend gestalte; seine Werke sprechen indessen gegen diese Behauptung, die überhaupt als ziemlich paradox erscheint. Bis in die neueste Zeit hinein haben wir neben den vielen Ausdrucksdichtern stets Gestaltungsdichter, so in Balzac, Zola, Maupassant u. a.

Dabei ist noch zu bemerken, daß die einzelnen Gattungen der Poesie sich als mehr oder weniger geeignet für die beiden Typen darbieten. Im allgemeinen werden die Ausdrucksdichter mehr zur Lyrik neigen, während die Darstellungsdichter Dramatik und Epik bevorzugen. Indessen haben wir Lyriker genug, bei denen das subjektive Erleben zurücktritt: so forderten die französischen „Parnassiens“ die „impassibilité“ des Dichters. Auch Platen ist als Lyriker Gestaltungsdichter. Andererseits gibt es auch Epik und Dramatik genug, die in erster Linie als Ausdruck der Subjektivität des Dichters aufzufassen ist, wo niemals ganz die Nabelschnur zwischen dem Dichter und seinen Gestalten durchschnitten ist.

Ein Werturteil über die beiden Arten von Dichtern soll hier nicht gefällt werden. Wir stellen nur die Tatsache fest, daß sowohl Ausdrucks- wie Gestaltungsdichter es zu den höchsten Wirkungen

gebracht haben. Jeder ganz große Dichter ist indessen zugleich Ausdrucksdichter wie Gestalter, und wenn wir oben eine Scheidung vorgenommen haben, so sei nochmals mit aller Schärfe hervorgehoben, daß es sich nur um ein Überwiegen der einen oder anderen Tendenz handelt. Ein Dichter, dem es nur auf Ausdruck ankäme, würde es nie zu wirklichen Kunstwerken bringen, da jedes Kunstwerk auch überindividuellen Forderungen Rechnung tragen muß; andererseits würde bloße Gestaltung ohne von innen her erwärmendes Gefühl kaltes Wortspiel oder wissenschaftliche Darstellung bleiben. Ausdruck ohne Gestaltung ist unverständlich; Gestaltung, die nicht Ausdruck ist, leer.

8. **Die Bildung der dichterischen Persönlichkeit.** Läßt sich nun die dichterische Individualität (die ja stets nur ein Spezialfall der menschlichen überhaupt ist) genetisch erklären? Eine Zeitlang glaubte man einen Schlüssel zu allen Fragen der Individuation zu haben. Taine hatte ihn geschmiedet. Mit seinen Faktoren Milieu, Rasse (Vererbung), Moment und spezifischer Anlage meinte er, jede Künstlerindividualität bestimmen zu können. Heute glauben wenige mehr an diese Formel, da sie gewiß allgemeine Handweise gibt, aber ihre Faktoren viel zu unbestimmt sind, um die unendliche Vielspältigkeit der Fragen lösen zu können. Denn wer kann die Rasse, die Vererbung bestimmen? Sind nicht hier unendliche Variationen und Sprünge möglich? Und das Milieu? Es ist doch niemals eine Einheit, sondern eine äußerst komplizierte Vielheit, der gegenüber sich das Individuum nicht bloß passiv verhält, nein auch auswählend und verwerfend. Gewiß ist richtig, daß stets Ererbtes und Erworbenes zusammenwirken; aber das Problem beginnt erst mit dem Gradverhältnis und der Besonderheit dieses Zusammenwirkens. Denn die Individualität, so irrational sie ist, trägt doch eine Bestimmung in sich, die zwar beständig Kompromisse eingeht und in geschmeidigster Weise sich anzupassen vermag, doch niemals auszuschalten ist, sondern sich bis in die kleinsten Einzelheiten geltend macht. Infolgedessen bleiben auch jene Theorien der Literaturwissenschaft, die die Geschichte der Dichtung in eine Kausalfolge von Einflüssen auflösen wollen, an der Oberfläche, da sie niemals erklären können, weshalb im einen Fall ein Einfluß wirksam geworden ist, in zehn anderen nicht! Die Psychologie vermag durch Feststellung von Typen zwar etwas

tiefer zu dringen, doch auch sie wird vor dem letzten Problem der Individualität halt machen müssen.

In der Schätzung der Individualität, die dem Modernen selbstverständlich scheint, sind nicht alle Zeiten gleich gewesen. Heute, wo das Suchen nach der persönlichen Note fast zur Krankheit geworden ist, können wir uns schwer in eine Zeit zurückversetzen, in der kein Mensch danach fragte. Man hat von den Dichtern des Mittelalters mit scheinbarem Rechte behauptet, daß sie in ihren Gesängen einander glichen wie die Vögel des Waldes. Das ist zu weit gegangen. Aber ihre Absicht ging sicher nicht dahin, als möglichst originell zu gelten. Der französische Soziologe Tarde unterscheidet „Zeitalter der Gewohnheit" von „Zeitaltern der Mode". In jenen suche man das Alte, in diesen das Neue. Jedenfalls gibt es Zeiten des konventionellen und Zeiten des individuellen Seelenlebens. Man kann vielleicht mit Lamprecht sogar als besondere Zuspitzung des letzteren das des subjektiven und des „reizsamen" Seelenlebens unterscheiden. Für unsere Zwecke genügt in der Hauptsache ein Unterscheiden zwischen konventionellen und individuellen Dichtern, je nach ihrer Tendenz, individuell zu arbeiten oder nicht. Dabei ist es offenbar, daß kraftvolle Individualitäten sich auch in Zeiten konventionellen Seelenlebens geltend gemacht haben. So wird es der starken Persönlichkeit Wolframs von Eschenbach von seinem Feinde Gottfried von Straßburg mit bitterem Tadel vorgeworfen, daß er seine eigenen Wege zu gehen versuche. Im übrigen bestehen hier bereits manche Korrelationen mit den „Ausdrucksdichtern" und „Gestaltungsdichtern", indem sehr markante Persönlichkeiten meist ihr individuelles Erleben auszusprechen streben, während Dichter von konventionellem Seelenleben mehr auf objektive Gestaltung des Stoffes sehen. Identisch aber sind diese Typen keineswegs!

9. Die Inspiration. Ein Zustand jedoch scheint Dichtern und Künstlern überhaupt allein erlebbar zu sein: die Inspiration. Vielleicht haben wir in ihr das unterscheidende Kennzeichen für die schöpferische Begabung?

Die Inspiration ist von zahlreichen Dichtern selbst beschrieben worden. Besonders wertvolle Berichte haben Goethe, Schiller, Otto Ludwig, Nietzsche erbracht; doch besitzen wir auch aus anderen Zeiten und Völkern Selbstzeugnisse genug. Sie alle stimmen darin

überein, daß urplötzlich, ohne eigenes Zutun des Dichters, ein Zustand höchster Gefühlssteigerung eintritt, in dem sich die wunderbarsten Gebilde gestalten, ohne daß der Autor das Gefühl irgendwelcher eigenen Willensanspannung hätte. Indessen darf man nicht zu großen Wert auf dieses Phänomen legen, so interessant es rein psychologisch ist. Denn erstens sind nachweislich nicht alle großen Werke auf diese Weise entstanden, zweitens ergibt genaue Analyse des Inspirationszustandes, daß wir es dabei keineswegs mit Funktionen zu tun haben, die in der gewöhnlichen Seele ganz fehlen. Ich habe in meiner „Psychologie der Kunst" den Nachweis zu erbringen gesucht, daß auch die Inspiration nur eine Steigerung, nur eine besonders prägnante Form von Erlebnissen ist, die im normalen Seelenleben vorkommen, wie ja die Inspiration auch bei wissenschaftlichen Forschern und religiösen Führern nachweisbar ist. Beim Durchschnittsmenschen gleiten solche Gefühlsblitze, solche visionären Zustände meist wenig bemerkt vorüber, weil sie hier schwächer sind und sich ihre Inhalte nicht zu Werken verdichten, da die innere Vorbereitung und die Möglichkeit der Gestaltung hier mangeln.

Das Auftreten solcher scheinbar abnormen Zustände ist Anlaß gewesen zu einer sonderbaren Theorie, die über Gebühr von sich reden gemacht hat: die Theorie von der Verwandtschaft zwischen Genie und Irrsinn. Eine scheinbare Stütze erhält diese Lehre durch die unbestreitbare Tatsache, daß viele Poeten dem Wahnsinn verfallen sind. Das aber beweist in Wahrheit nur, daß jene intensive Erlebnisfähigkeit, die wir besprochen haben, leichter zu Krankheiten führt, wie eben eine besonders scharf geschliffene Nadel leichter abbricht als eine stumpfe. Das beweist aber nicht, daß sie abbrechen muß. Das Erkranken der hochsensiblen Dichternaturen ist oft nur durch widrige Lebensverhältnisse hervorgerufen, denen sie nicht gewachsen waren. Richtig ist, daß manche ausgesprochen pathologischen Zustände für die Materiallieferung zum Schaffen sehr günstig sein können (Trinkerphantasien bei Poe, Baudelaire). Trotzdem beweist gerade deren Ausgestaltung zu Kunstwerken, daß der Dichter zur Zeit des Schaffens im vollen Besitz seiner geistigen Funktionen war, denn die poetische Arbeit erfordert alle Fähigkeiten des Geistes.

10. Die Typik des emotionalen Lebens. Ich habe bisher nur ganz allgemein von dem gesteigerten Erleben der Dichter gesprochen, ohne die besondere Eigenart dieses Erlebens zu berücksichtigen. Hierin aber liegen tiefgreifende Unterschiede, und sehr wesentliche Eigenheiten des künstlerischen Stils haben in diesen Unterschieden ihre psychologische Verwurzelung. Ich sagte nur, daß jeder Typus der menschlichen Begabung überhaupt auch seine dichterische Repräsentation gefunden habe, und daß sich daher jeder Typus des Menschen auch in der Dichtkunst widerspiegele. Da ich die Grundtypen menschlicher Begabung nach dem Überwiegen besonderer Anlagen kennzeichnen wollte, so werde ich nunmehr den Nachweis erbringen, wie solche prävalierenden Veranlagungen sich in der Dichtung ausgewirkt haben.

Ich beginne mit den Typen des Gefühlslebens, in dem ja das dichterische Erleben seinen Ursprung nimmt. Die populäre Unterscheidung in Optimisten und Pessimisten nach dem Überwiegen von Lust- oder Unlustreaktionen ist oberflächlich, da sich hinter diesen Gefühlsäußerungen tieferliegende Unterschiede verstecken. Lust und Unlust sind sehr vage Schemata, und ein Psychologe, der nur sie anerkennt, verfährt wie ein Mann, der alle Farben in hell und dunkel einteilte. In Wahrheit wirken sich in Lust und Unlust alle Arten von Affekten und Trieben aus, die nur als solche nicht ins Bewußtsein treten. Was einen Gegenstand lustvoll bewerten läßt, ist oft eine unserer Eitelkeit schmeichelhafte Beziehung zu unserm Ich, eine heimliche Sympathie, eine sexuelle Erregung. Hinter der Unlust verbergen sich oft Furcht, Neid, Ekel oder andere Affekte. So ist der Optimismus oft nur die äußere Erscheinungsform eines befriedigten Ehrgeizes oder eines befriedigten Sexuallebens, so ist der Pessimismus oft nur ein Ausdruck einer geängstigten Seele oder eines gehemmten Sexuallebens. Es wird also nötig sein, um die wirklichen Typen des Gefühlslebens zu ermitteln, hinter der Lust-Unlustoberfläche stets die latenten Affektdispositionen zu ergründen. In diesen werden sich uns dann sehr wesentliche Typen erschließen, die übrigens auch der Seelenkunde des Alltags nicht unbekannt sind. So kennt auch diese den „Streithahn“, der bei jeder Gelegenheit Kampfstellung einnimmt, den „Erotiker“, der alles unter dem Gesichtspunkt der Sexualität ansieht, den „Angsthasen“, der durch das Rascheln eines Blattes

in Furcht versetzt wird. Besonders die ins Pathologische gesteigerten Formen dieser Typen geben scharfumrissene Bilder.

Aus der unübersehbar großen Zahl der Affektvariationen können hier nur die fünf Haupttypen herausgehoben und charakterisiert werden. Und zwar unterscheide ich zunächst die beiden Typen des gedrückten und des gehobenen Ichgefühls, von denen der erste beständig depressiven Affekten wie Furcht, Kleinmut, Verzweiflung ausgesetzt ist, während der zweite Typus fast immer von Selbstsicherheit, Heiterkeit, Stolz, Übermut getragen wird.

Neben die Typen der Ichgefühle stelle ich diejenigen Typen, die durch das Überwiegen der feindlichen, aggressiven oder der freundlichen, sympathischen Sozialgefühle charakterisiert sind. Der aggressive Mensch ist beständig zu Zorn, Haß, Spott gestimmt, der Sympathiemensch sieht die ganze Welt durch eine Brille des Wohlwollens, der Zuneigung, des Mitleids.

Von dem Sympathietypus zu sondern ist der sexuelle Typus, in dem der Instinkt der Gattungserhaltung in seinen mannigfachen Formen das ganze Gefühlsleben durchdringt. Daß die Sprache Sympathie und Sexualgefühl beide mit dem Worte „Liebe“ bezeichnet, darf nicht darüber täuschen, daß es sich um zwei sehr verschiedene Gefühle handelt, die zwei scharf zu sondernde Typen begründen.

Diese Affekte gehen auch untereinander mannigfache Verbindungen ein. Sie „verquicken“ sich, das heißt sie durchdringen sich so, daß oft schwer zu enträtseln ist, wieviel jeder Komponente zukommt. Oft auch „verkappt“ sich ein Affekt in einen andern, so daß der dominierende Affekt in der Maske eines fremden sich äußert: z. B. ist in der Sympathie oft geheime Furcht oder verborgene Eitelkeit wirksam; so äußert sich erregte Sexualität oft als Übermut, Zornmütigkeit oder Sympathie. Besonders wichtig ist für unsere Betrachtungen die Affektbrechung oder Affektumkehrung, in der sich ein Affekt durch innere Auflehnung gegen sich selbst aufhebt, ja in sein Gegenteil verkehrt. So werden wir Beispiele genug finden, daß sich die Furcht zu trotzigem Stolz oder gewaltsamer Würde umkehrt, daß enttäuschte Liebe sich als Haß äußert. Es ist bei der Analyse der Gefühle sehr wesentlich, ob der zu behandelnde Affekt „ursprünglich“ oder „gebrochen“ ist.

Jeder dieser Affekttypen nun schafft sich seine eigene Symbolik.

Es besteht unter den Gestalten jedes Dichtertypus eine tiefliegende Familienähnlichkeit, die stets in dem den Schöpfer beherrschenden Affekt verwurzelt ist.

11. Die einzelnen Gefühlstypen. Ich beginne mit dem Typus des depressiven Dichters. Er leidet am Leben, ist erfüllt von einer dumpfen oder bewußten Weltangst, und seine Gedichte sind die Aussprache solcher Gefühle. Diese Weltangst äußert sich in den Buß- und Klagegesängen aller Völker, die in Not und Elend leben. Sie durchzittert solche Individuen, die durch Anlage oder äußeres Schicksal in Leiden und Not gestürzt sind. Der oder vielmehr die Dichter des Hiob sind ausgesprochen depressive Menschen gewesen. Während aber der Hiob des Volksbuchs sich in schweigendem Dulden unterwirft, empört sich der Hiob des späteren Dichters gegen das Schicksal: „Verflucht der Tag, der mich geboren; verflucht die Nacht, die sprach: Sieh da ein Kindlein!" (3, 3.) In allen Literaturen erhebt der depressive Mensch seine düstere Stimme. Die Sündenklagen des frühen Mittelalters fassen die Qual der von Seuchen und innerer Zerrissenheit gemarterten Menschheit in Worte; die Not des Dreißigjährigen Krieges findet in Andreas Gryphius ihren schmerzdurchbebten Sprecher; das 19. Jahrhundert, in dem das „mal du siècle" umging, hat in Chateaubriand, in Leopardi, in Lenau Dichter tiefster Schwermut hervorgebracht, und vor allem die russische Dichtung ist reich an Stimmen dunkler Melancholie. Freilich ist die Dichtung dieses Typus nicht immer bloß Klage, sie will auch die „Brechung", ja die „Umkehrung" der depressiven Affekte. So verwandeln sich in diesen Dichtwerken die Angst und die Qual oft in religiöse Hingebung und Resignation (wie im „König Ödipus"), sie bäumen sich auf in prometheischem Trotz oder sieghafter Tragik; oder es kokettieren manche neuere Poeten (so Byron und Heine) mit ihrem Leiden und verquicken damit den Spott und die Ironie. Eine Abart der Depression liegt dort vor, wo mit der Furcht nur gespielt wird, in der besonders neuerlich weitverbreiteten Gruselpoesie der E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe und anderer. Dort jedoch, wo das Gefühl echt ist, schafft sich die Depression immer die gleiche Welt jenseits alles historischen Kostüms: ein übergewaltiges Schicksal, das über dem Menschen hängt wie drohende Gewitterwolke, dem die Menschen selber klein, gebunden in ihren Entschlüssen und nicht als

freie Täter ihrer Taten gegenüberstehen. Die Nacht, die Dunkelheit, der Winter, der Tod sind die bevorzugten Symbole dieser Dichtung.

Ganz anders klingt das Lied des „euphorischen“ Menschen, des Typus des gehobenen Ichgefühls. Seine Grundhaltung ist entweder die der selbstbewußten Würde, wie bei zahlreichen Dichtern der Barockzeit, oder der graziösen Anmut, wie bei den Dichtern des Rokoko. Auch im Altertum finden wir verwandte Typen, dort Pindar, hier Anakreon. Bei solchen Dichtern ist der Mensch frei und stolz, er ist den Göttern nicht blind unterlegen, sondern ihnen ähnlich, ja verwandt. Selbst über Leid und Tod kommt man mit stolzem Trotz oder graziösem Sprunge hinweg. Freilich ist diese Haltung nicht immer ganz natürlich, sondern oft nur gewaltsam errungen. So gehören viele Dichter des 19. Jahrhunderts einem Typus an, dessen Selbstgefühl einer „Umkehrung“ seine Entstehung verdankt. Die halkyonische Heiterkeit des Nietzscheschen Zarathustra hebt sich von einem sehr dunklen Grunde ab, das trotzige Selbstgefühl der Hebbelschen Dramenhelden kann einen pessimistischen Grundzug nicht verdecken, und das zur Schau getragene Selbstgefühl eines Dehmel, eines Stephan George, eines d'Annunzio ist fast niemals ohne einen Zug der Gewaltsamkeit. Indessen ist hier die Umkehr des Gefühls so weit gelangt, daß nur noch scharfes Hinsehen den dunklen Unterton erkennt. Die Symbole des echten Euphorikers sind Licht und Sonne, Glanz und lachende Heiterkeit, Frühling und Sommer.

Das Fühlen der Typen der sozialen Affekte hat sein Zentrum nicht allein im eigenen Ich; es sind die feindlichen oder freundlichen Beziehungen zum Nichtich, zur Umwelt, die den Grundton abgeben und die Symbolik bestimmen.

Zunächst der aggressive Dichter, der Sänger des Hasses und des Zorns! Es ist besonders die Form der Satire, in der er seinen Ingrimm auszugießen pflegt. Da das Gelächter, dem man den Feind aussetzt, die gefährlichste Waffe ist, so wählt man mit Vorliebe diese. Oft aber schlagen die Dichter auch mit der Keule der offenen Wut darein.

So gibt es Dichter, deren Leben und Schaffen ein einziger Streit ist. Die Aristophaneische Komödie ist erbitterter Kampf gegen die politischen Mißstände und alles, was dem Dichter auf poetischem

und philosophischem Gebiete hassenswert erschien. In unserer Zeit würde die Polizei eine solche Offenheit der Polemik nicht gestatten, wenigstens nicht auf der Bühne. So haben sich Zorn und Haß oft in harmlosere Gewänder verkleiden müssen. Trotzdem fehlte es nicht an starken Hassern. Die französische Literatur ist besonders reich an satirischen Begabungen, und ganz große Namen von Rabelais, Molière, Voltaire bis auf A. France herab sind da zu nennen. Ein extremer Fall ist Strindberg, bei dem alle Gefühle aggressiven Charakter tragen, und der manchmal von wahrem Negativismus beseelt erscheint. Aber auch Ibsen in vielen seiner Werke würde hierher gehören, wie neuerdings Bernard Shaw.

Solchen Dichtern spaltet sich die Welt in zwei Lager. Auf der einen Seite stehen sie selber, allein oder in Gemeinschaft. Auf der andern steht der „Feind". Beherrscht von ihrem Grundaffekt, sehen sie nur diesen Feind, der ihnen die ganze Welt auszumachen scheint, und sie sehen ihn verhäßlicht, verzerrt, lächerlich. So stellen sich fast alle ihre Gestalten dar, und was diese tun und erleiden, ist ebenfalls häßlich, erbärmlich, lächerlich.

Es muß indessen betont werden, daß bei großen Künstlern dieses Typus der Haß nichts rein Negatives bleibt. Vielmehr steht hinter dem Satiriker oft ein hoher Idealismus, der sich nur in verneinender Form ausspricht.

Der Affekt, den wir als Sympathie oder Zuneigung bezeichnen, hat sich ebenfalls in mannigfachen Ausprägungen poetisch ausgewirkt. Die Sympathie mit den Menschen, ja mit den toten Dingen der Natur hat manchen Dichter inspiriert. Ist doch die Sympathie neben der Furcht eine der stärksten Quellen der Religiosität. Der Sonnengesang des heiligen Franz ist eine reine Aussprache eines solchen Sympathiemenschen, und in Walt Whitman hat die neueste Zeit gar einen Dichter hervorgebracht, der auch das Häßliche, das Grausige der Welt einbezieht in seine allumspannende Sympathie. Besonders als Mitleid hat das Sympathiegefühl neuerlich zahlreiche Dichter beredt gemacht. Dichter des Mitleids sind in Dickens, in Dostojewski, in Gerhart Hauptmann erstanden.

Auch die Sympathie erschafft sich ihr Weltbild mit eigener Symbolik. Während der Haß alles „verhäßlicht", verklärt die Sympathie; sie umfängt mit warmem Gefühl alles Kleine, Arme, Lei-

dende und hebt es empor in eine Höhe, wo auch der Schmerz und das Häßliche ihren Stachel verlieren. Der Humor Jean Pauls wie der so manches andern Humoristen wurzelt in dieser Sympathie für das Kleine und Dürftige, das verklärt und vergoldet wird durch die Innigkeit des Dichters.

Daß die Geschlechtsliebe dichterische Beredsamkeit zu verleihen vermag, braucht nicht breit bewiesen zu werden. Selbst Menschen, die später zehnmal lieber Lebertran als einen Band Verse genießen würden, haben oft in der Maienzeit junger Liebe Herz und Schmerz miteinander gereimt. Sicherlich sind drei Fünftel alles Gedichteten erotischen Inhalts. Es hat darum die Theorie entstehen können, daß alle Poesie im Unterleib wurzele. Indem man im übertriebenen Darwinismus darauf hinwies, daß die Tiere sich nur zur Brunstzeit in Kunstleistungen ergingen, wollte man ähnliches für den Menschen erweisen. Da wir bereits eine ganze Reihe anderer Affekte nachgewiesen haben, die die Dichter ebenfalls zum Schaffen veranlaßte, so brauchen wir diesen einseitigen Pansexualismus nicht zu widerlegen.

Daß Ähnlichkeiten bestehen zwischen dem Brunstwerben mancher Tiere und menschlicher Kunstübung, kann dabei ruhig zugegeben werden. Aber lange nicht alles Liebesdichten dient der Werbung. Ein mindestens ebenso großer Teil dient der Ablenkung von dem übermächtigen Affekt. Die unglückliche Liebe ist wohl noch produktiver als die glückliche. Die Vereinigung mit der Geliebten ist sicherlich nicht der günstigste Zivilstand für den Dichter. Nur wenige Liebeslieder gelten der Gattin, die meisten der Braut, der spröden und verschmähenden Geliebten oder der Gattin eines anderen. In der mittelalterlichen Minnepoesie war es sogar zur Konvention geworden, nur der Gattin eines anderen seine Lieder zu weihen.

Dabei erstreckt sich der Bereich der sich ausdrückenden Gefühle von der robustesten Sinnenbrunst bis hinauf zu den sublimsten, ätherischsten Stimmungen. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß nicht bloß die Dichtung ein Produkt der Liebe, daß auch umgekehrt die Liebe in jener Vergeistigung, wie sie in hohen Kulturzeiten blüht, eine Schöpfung der Poesie sei. — Daß auch in unseren Zeiten die Erotik in ihrer brutalsten Form ihre Dichter findet, illustriert am besten Wedekind, wie es denn überhaupt ein

Charakteristikum jeder überspitzten Kultur ist, daß auch alle möglichen Pervertierungen in poetischer Form Aussprache suchen.

12. Die geistigen Typen. Neben diesen emotionalen Anlagen stehen die des Wahrnehmens, Vorstellens, Denkens, die ich kurz als die „geistigen“ Anlagen bezeichne; auch deren Vorwiegen oder Besonderheit schafft wesentliche Grundtypen.

Zunächst ist bezeichnend für den Typus, ob die emotionalen oder die geistigen Anlagen das Übergewicht haben: im ersten Fall haben wir den subjektiven Menschen, im zweiten den objektiven. Der subjektive Typus zerfällt wiederum in den Passiv-subjektiven (den Gefühlsmenschen) und den Aktiv-subjektiven (den Willensmenschen), je nachdem die Subjektivität mehr im Fühlen oder mehr im Wollen und Handeln sich äußert. Die Objektivität kann sich mehr auf die inhaltliche Besonderheit der Objektive oder ihre formalen Beziehungen richten. Dort haben wir den materiell-objektiven, hier den formal-objektiven Typus.

Der Gefühlsmensch als Dichter ist in erster Linie Lyriker; auch wenn er Romane und Dramen schreibt, badet er sich gern in Stimmungen und läßt seine Gestalten in Gefühlen schwelgen. Die Welt interessiert ihn nur so weit, als sie mit seinem Gefühl verwandt ist.

Auch der dichtende Willensmensch ist einseitig in der Auswahl seiner Symbole. Er sieht die Welt ganz unter dem Gesichtswinkel seines Wollens und Strebens und trägt daher in seine Dichtungen gern außerästhetische Tendenzen hinein. Aber auch wo das nicht der Fall ist, stattet er seine Personen mit energischem Willen aus nach seinem Bilde, läßt sie Pläne gestalten und ihr Leben bewußt formen. Schiller ist ein markanter Vertreter dieses Typs.

Der Verstandesmensch reinster Prägung ist überhaupt kunstfremd, da alle Kunst im Emotionalen wurzelt. Indessen haben auch Dichter von hoher Objektivität es zu Werken von Rang gebracht. Sie machen aus dem Fehlen einer starken Subjektivität eine Tugend, sie lehren, der Dichter müsse vor allem „wahr“ und „objektiv“ sein. Je nach der Verquickung ihrer Veranlagung mit dem gleich zu besprechenden sensorischen oder abstrakten Typus sind sie (als Naturalisten) mehr material-objektiv, indem sie die Gegenstände der Außenwelt getreu nachbilden. Oder sie sind als Formalisten formal-objektiv, indem ihnen die dichterische Gestal-

tung ein „Ding an sich“ wird. Sie streben nach absoluter Form von höchster Korrektheit, nach Erfüllung einer formalen Gesetzlichkeit. Platen, Stephan George, die französischen Parnassiens, die die „impassibilité“ des Dichters verkündeten, sind Vertreter dieses Typus.

Die letzten Unterscheidungen wiesen bereits auf die besonderen Eigenheiten des Intellekts hin, auf dessen Konkretheit oder Abstraktheit, wie die gewöhnliche Trennung sagt. Ich unterscheide lieber drei Typen: nach dem Überwiegen der Wahrnehmung, der Phantasie und des begrifflichen Denkens. Der „Sensoriker“ zeichnet sich als Dichter durch scharfe Beobachtung der Außenwelt aus, der „Phantasiemensch“ durch freies Kombinieren der Inhalte, der „Begriffsdenker“ durch eine Neigung, die Gegebenheiten gedanklich zu verarbeiten. Besonders der konkrete und der abstrakte Dichter bilden schroffe Kontraste, während der Phantasiedichter bald konkreter, bald abstrakter verfährt. Diese Haupttypen prägen markante Modifikationen aus. So ist der Sensoriker in der Regel „Speziellseher“, der Abstrakte „Typenseher“.

Der Speziellseher bemerkt bei jedem ihm begegnenden Manne genau Farbe der Haare und Augen, weiß den Schnitt des Bartes und der Kleidung anzugeben, während der Typenseher nur wahrnimmt, ob der Betreffende Doktor oder Apotheker, Deutscher oder Franzose ist. Man vergleiche, wie konkret bis in alle Einzelheiten eine Figur bei G. Hauptmann im Vergleich zu einer Schillerschen Gestalt gesehen ist. Ähnliche Gegensätze finden wir bei Sophokles, der Typen gab, im Vergleich zu dem bereits spezieller sehenden Euripides. So sah im wesentlichen die Zeit um 1800 typisierend, während die Zeit um 1890 konkret sah, was sich nicht nur in der Dichtung, sondern auch in Malerei und Skulptur wie in Wissenschaft und Philosophie offenbart.

Eine andere Modifikation dieses Typengegensatzes ist die Doppelheit der „Pluralisten“ und der „Vereinheitlicher“. Jene, meist konkret veranlagt, richten ihr Augenmerk auf die bunte Fülle des Daseins, die abstrakteren Vereinheitlicher beschränken sich auf wenige Einheiten. Die Gestalten des Pluralisten sind kompliziert und widerspruchsreich, die Gestalten des Vereinheitlichers haben leicht etwas Schematisches.

Auch die Typen des Modelldichters und Phantasiedich-

ters gründen sich auf den Gegensatz zwischen „Konkreten" und „Abstrakten". Die einen zeichnen ihre Personen so genau nach lebenden Modellen, daß sie sich Prozesse auf den Hals laden, zum Duell gefordert werden und sich Todfeinde fürs Leben schaffen, andere wieder verfahren so frei in der Konzeption ihrer Werke, daß es den scharfsinnigsten Literarhistorikern nicht gelingen will, das Urbild dieser Gestalten aufzufinden. Es ist möglich, auf beiden Wegen zu großen Werken zu gelangen. So ist bekanntlich Goethes „Werther" eine Modelldichtung, ebenso wie Kellers „Grüner Heinrich" und Th. Manns „Buddenbrooks". Zahlreiche andere Werke, wie die Schillers oder Hebbels, sind nicht nach bestimmten Modellen aus dem Leben gearbeitet, wenn auch vielleicht der eine oder andere Zug benutzt ist. So sollte Otto Ludwig, obwohl die Figur seines „Erbförsters" nach seiner eigenen Aussage ein freies Phantasieprodukt ist, dennoch so ziemlich alle alten Förster Thüringens nachgebildet haben. Natürlich handelt es sich stets um ein Mehr oder Weniger, denn so wenig ein photographisch getreues „Abschreiben" nach der Natur überhaupt möglich ist, so wenig liegt völlig freies Erschaffen im Bereiche menschlicher Möglichkeiten. Auch literarische Modelle spielen oft eine große Rolle. Manche Gestalten wie die des bramarbasierenden Soldaten, der schnippischen Kammerjungfer, des pedantischen Schulmeisters gehen durch die Weltliteratur, und es ist oft kaum anzugeben, ob der Autor sich von früheren Dichterfiguren oder eigenen Beobachtungen hat leiten lassen.

Auch die Prävalenz einzelner Sinnesorgane ist wesensbildend für bestimmte Typen. Es gibt visuelle Dichter wie Goethe, die „zum Schauen geboren" sind, es gibt Auditoriker wie R. M. Rilke, die imstande sind, eine Landschaft rein nach Gehörseindrücken zu schildern, und dessen Metaphern mit Vorliebe der Welt der Töne entnommen sind, es gibt auch Geruchsmenschen, wie Zola einer war, der gern durch Geruchsmomente charakterisierte. Und die vorwiegend motorische Veranlagung äußert sich entweder in besonderem Sinn für rhythmische Dinge oder höchster Feinheit im Charakterisieren durch Gesten und Minenspiel. Man beobachte, wie Shakespeare, Dickens, Otto Ludwig, Th. Mann ihre Gestalten aus mimischem Erleben entwickeln, und man wird diesen Typus bei der Arbeit sehen.

13. Die Temperamentstypen. Nach dem Grade des „Bewegungscharakters“ unterscheide ich „Statiker“ und „Dynamiker“. Diese Unterscheidung führt auf Temperamentsgegensätze zurück. Die Gestalten des Statikers werden ruhend gesehen, in klar umrissenen Stellungen, „statuarisch“. Die Gestalten des Dynamikers sind beweglich, ihr Sein ist ein beständiges Sich-Wandeln, Sich-Entwickeln. Die antiken Tragiker sahen statisch, zeitlos, ihre Figuren scheinen aus Marmor gehauen; Shakespeare ist dagegen der Typus des Dynamikers, in dessen Werk alles durcheinandergleitet, durcheinanderwogt wie in einem kontrapunktischen Musikstück. Aus neuester Zeit würde ich Gerhart Hauptmann als Statiker, Heinrich Mann als Dynamiker ansprechen.

14. Typen des Bildungsgrades. Eine andere Sonderung läßt sich danach vornehmen, ob das gelehrte Wissen eines Dichters, also sein Gedächtnis und seine Kenntnisse, sich in der Dichtung zeigen oder nicht. In früheren Jahrhunderten hat man gelegentlich ziemlich grob in Volksdichter und gelehrte Dichter geschieden, wobei man unter Volksdichtern solche verstand, die eben keinerlei Gelehrsamkeit verrieten.

Auch hier zeigen sich nicht nur in den Individuen, sondern auch in den verschiedenen Zeiten merkwürdige Wandlungen. In der Gegenwart scheint Gelehrsamkeit einen Gegensatz zur Poesie darzustellen. Nicht alle Zeiten empfanden so. Im ausgehenden Mittelalter, in der Renaissance, in der Barockzeit war für den Dichter mit höherer Kunstabsicht Gelehrsamkeit unentbehrlich. Man spickte die Dichtungen mit weithergeholten Anspielungen aus Mythologie, Geschichte und Philosophie und kokettierte in jedem Vers mit solchem Wissen. In der neueren Zeit spielen auch Dichter von überaus vielseitigem Wissen gern die Naiven, was eine zum Teil berechtigte Reaktion gegen die Gelehrtenpoesie früherer Zeiten ist. Das Volkslied gilt vielfach Dichtern als das Ideal der Dichtung schlechthin. Die merkwürdige Ideenarmut, die in der neuesten Lyrik sich geltend macht, dieses Schwelgen in Gefühlen und Empfindungen, als bestünde der Mensch nur aus Nerven ohne jegliche Denkfähigkeit — alles das geht zum Teil auf eine zu weit getriebene Reaktion gegen die „Gelehrsamkeit“ zurück.

Oft sich mit diesen beiden Typen deckend, aber durchaus nicht identisch damit ist ein anderer Gegensatz, der wiederholt bemerkt

worden ist: der Gegensatz zwischen **naivem** und **reflektierendem** Dichter. Man nimmt im allgemeinen an, daß alle „Volksdichter" naiv seien. Trotzdem haben wir in der neuesten Zeit Dichter von Volksliedern genug gehabt, deren scheinbare Naivität und Volkstümlichkeit gerade ein Produkt raffinierter künstlerischer Reflexion ist. Auch die Kunstlyriker des Mittelalters spielten oft bewußt die Naiven. Das Werk allein kann da täuschen; es ist unbedingt nötig, zur Sicherstellung Zeugnisse über die Arbeitsweise des Dichters heranzuziehen.

Der Unterschied zwischen dem naiven und reflektierenden Dichter ist bedingt durch die geringere oder größere Beteiligung des kritischen, bewußt formenden Kunstverstandes. Ganz ohne diesen geht es natürlich überhaupt nicht ab. Es ist ein Irrtum mancher gefühlsseligen Theoretiker, als sei es ein Kennzeichen der echten Poesie, daß sie ohne jede Verstandeshilfe, bloß aus der Tiefe des Gefühls hervorgebrochen sein müsse. Es gibt wohl kaum große Kunstwerke, die ohne Verstandesbeteiligung gewachsen wären, und auch im Volkslied steckt oft viel bewußter Kunstverstand. Ferner ist die Art des Entstehens für den Wert eines Werkes gleichgültig; es kommt nur auf die Wirkung des vollendeten Kunstwerkes an. Falls es den bewußten, reflektierenden Dichtern von Volksliedern gelungen ist, alle Spuren dieser reflektierenden Tätigkeit auszulöschen, so kann die Wirkung eines solchen Werkes ebenso rein sein, wie die eines wirklichen Volksliedes. — Heine z. B. war sicherlich das Gegenteil eines naiven Menschen, und doch ist es ihm durch seine bewußte, große Kunst gelungen, Gedichte zu schaffen, die als naive Werke im besten Sinne empfunden worden sind.

15. Anwendung der Typik. Eine lange Reihe von Typen haben wir vorübergeführt und noch andere ließen sich aufspüren. Im Rahmen dieses Büchleins müssen jene genug sein! Aber warum das alles? Sicherlich **nicht**, um eine Klassifikation um ihrer selber willen aufzustellen! Nichts liegt uns ferner, als einem Schematismus zuliebe Dichter in starre Rubriken zu pressen. Unsere Typen sind keine „Klassen" wie die des Zoologen, sie sind nur Mittel, Ordnung in die flutende Fülle des Lebens zu bringen, ohne es in starre Begriffe zu zwingen. Nur der, der die Beweglichkeit und Elastizität des „Typus" begreift, kann damit arbeiten. Und nur in der Arbeit mit der aufgestellten Typik wird sich ihr Wert er-

schließen. Man suche sie anzuwenden auf einzelne Persönlichkeiten, und man wird erkennen, daß scheinbar Chaotisches sich entwirrt, unübersehbar Dünkendes seine Struktur enthüllt. Daß man trotz alledem dem letzten, innersten, ewig irrationalen Wesen der Persönlichkeit nie beikommt, sei mit aller Schärfe hier ausgesprochen. Es sind nur Annäherungswerte, die so erreicht werden. Fürs begriffliche Denken ist das Individuum einem Grenzwert der Mathematik zu vergleichen. Indessen durch Annäherungswerte läßt sich auch die Individualität für viele Zwecke ausreichend bestimmen, und ihre psychologische Verwandtschaft zu ergründen, dazu soll die hier aufgestellte Typentafel dienen.

Ich gebe zunächst ein ganz kurzes Beispiel, wie man auf Grund jener Typik dichterische Individualitäten ihrer Eigenart nach analysieren kann und beginne mit Goethe. Er ist vorwiegend Gefühlsmensch, daher ungleichmäßig im Schaffen, nur dort, wo sein Gefühl erregt ist, von hinreißender Größe. Seine von ihm selber ausgesprochene erotische Natur läßt ihn überall das Thema Mann-Weib im Mittelpunkt der Geschehnisse sehen und offenbart sich in seinem intuitiven Erfassen der weiblichen Natur. Ein starkes Sympathieleben führt ihn zum Verknüpfen und Ausgleichen von Gegensätzen. Sein gehobenes, wenn auch in labilem Gleichgewicht befindliches Ichgefühl läßt ihn die Welt idealisiert, wenn auch nicht einseitig schöngefärbt erblicken. Die konkrete, auf Wahrnehmung gestellte Art des Goetheschen Geistes bedingt die Fülle und Farbenpracht seiner Schöpfungen, ebenso wie sein dynamisches Temperament (wenigstens in der Jugend) ihre Lebendigkeit. Seine visuelle Veranlagung offenbart sich in der Auswahl seiner wissenschaftlichen Arbeitsgebiete wie in all seinem Dichten und Denken. Überall jedoch ist für Goethe das Streben über sich selbst hinaus besonders kennzeichnend, seine angeborene Natur durch Einbeziehung ihrer Gegensätze zu erweitern, seine Konkretheit durch Abstraktion, sein Speziellsehen durch Richtung aufs Typische zu ergänzen und sein dynamisches Temperament unter dem Einfluß der Antike zu würdevoller Ruhe zu bändigen. So gelangt Goethe zu jener umfassenden Menschlichkeit, die seine höchste Stellung in der Geistesgeschichte ausmacht.

Ganz anders stellt sich das Bild Schillers unter psychologischem Gesichtspunkt dar. Er ist weniger Stimmungsmensch als

Goethe, dafür mit heftigerem Willen und selbstherrlicherem Intellekt begabt. Im Gegensatz zu Goethe fehlt ihm die intuitive Beziehung zum Weibe, weshalb seine Heldinnen meist etwas schematisch ausfallen. Dafür stellt er lieber Männer mit leidenschaftlichem Wollen dar. Sein Gefühlsleben ist wesentlich aggressiver Natur, woraus sich die Kampfesstimmung seiner Jugendwerke wie überhaupt der Sinn für dramatische Spannungen erklärt. Ist doch auch sein Leben ein Drama mit starken Stößen und Gegenstößen. Mit Recht sieht Scherer in ihm einen Satyriker, in Goethe einen Idylliker. Freilich erschöpft dieser Gegensatz die psychologischen Gegensätze bei weitem nicht. Während Goethe ein konkreter, speziellsehender Pluralist ist, ist Schiller abstrakt, Typiker, Vereinheitlicher. Er dichtet Ideen, Goethe Individuen. Es ist niemals der einzelne Fall, den er in seinem Dichten und Denken ins Allgemeine steigert: er geht immer vom Allgemeinen aus. Schiller ist gemäß dieser abstrakten Veranlagung der Natur unendlich ferner als Goethe, der bei aller verfeinerten Bildung doch eine gewisse „Naivität" zu bewahren wußte, der gegenüber sich Schiller selbst als „sentimentalisch" empfand. — Geht man nun, unter den hier bezeichneten Gesichtspunkten die Werke der Dichter durch, so wird man erkennen, daß in der Gesamtanlage der Werke und in den stilistischen und sprachlichen Einzelheiten, in der Gestaltung der Personen wie in dem gedanklichen Gehalt mit unfehlbarer Konsequenz die Eigenart der Dichter wiederkehrt.

Ebenso wie der Typus der Individuen läßt sich auch der psychologische Typus ganzer Zeiten und Völker auf Grund unserer Typik bestimmen. Denn hinter jeder dieser Stileinheiten offenbart sich je eine typische Geistigkeit klar aufreizbaren Charakters. So kann man z. B. den griechischen oder französischen vom germanischen Menschen nach der vorwaltenden Gefühlsdisposition, der Eigenart des Intellekts, des Temperaments und verwandten Kennzeichen unterscheiden.

16. Die Typen des Naturalisten, Idealisten, Romantikers. Noch ein paar andere ästhetische Kategorien seien auf Grund unserer Typik psychologisch durchleuchtet! Die Unterscheidung von Naturalisten, Romantikern, Idealisten ist zwar recht praktisch, ist aber im Lichte der Psychologie betrachtet weder einheitlich noch fundamental: im Gegenteil, es werden da sehr verschiedenartige Dinge

unkritisch zusammengeworfen. Was man „Naturalismus“ nennt, setzt in der Regel eine konkrete, speziellsehende, pluralistische Geistesart voraus, eine geringe Fähigkeit zur materialen oder formalen Abstraktion. Ebenso bleibt auch das Gefühlsleben meist konkret, ist für besondere Sublimierungen nicht geschaffen. Nur das sinnhaft Gegebene hat Realität; dafür, daß auch Phantasiegebilde und Ideen nicht bloße Hirngespinste, sondern Realitäten ganz anderer Art sein können, dafür fehlt jedes Verständnis. Im übrigen sind die Dichter, die man als „Naturalisten“ anspricht, ihrem Wesen nach sehr verschieden: der eine schildert die Wirklichkeit aus „wissenschaftlichem“ Interesse (Zola), ein anderer von erzieherischen Absichten erfüllt (Jer. Gotthelf), wieder ein anderer von Mitleid ergriffen (G. Hauptmann). Das Kennzeichen der auf Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit gerichteten Kunsttendenz bleibt ein Merkmal, das Dichter von jedem verschiedenartigen seelischen Typus zusammenwirft.

Auch der „Idealist“, den man gern in Gegensatz zum Realisten bringt, will „Wahrheit“, freilich eine ideelle, von allem Zufälligen gereinigte Wahrheit, der gegenüber die „Wahrheit“ des Naturalisten als bloße „Wirklichkeit“ erscheint. Den Idealisten kennzeichnet eine starke Fähigkeit der Abstraktion, die ihn stets hinter der Besonderheit ein Allgemeines, die „Idee“ (εἶδος, die Gestalt) erblicken läßt. Im Gegensatz zum Naturalisten vereinfacht und vereinheitlicht der Idealist. Der Typus ist ihm wesentlicher als das Individuum. Sein Gefühlsleben ist ebenfalls abstrakter und oft von weltfremder Sublimierung. Idealisten in diesem Sinne waren Sophokles, die französischen Klassiker, Schiller, denen bei allen zeitlichen und nationalen Verschiedenheiten jene abstrakte seelische Haltung gemeinsam ist.

Sucht der Idealist das zeitlos ewige Wesen im Strome der Erscheinung, so löst der Romantiker die Wirklichkeit entweder in zerfließende Dämmerung auf oder er flüchtet in eine Sphäre der Transzendenz. Er ist vor allem Phantasiemensch, und die Gestalten seiner Träume haben für ihn höhere Wirklichkeit als die Gegebenheiten der Sinne oder die Begriffe. Daher fühlt er sich am wohlsten in der Welt des Traumes, der Dämmerung, der Mondnacht, des Märchens und ferner Länder und Zeiten, ja die „dritte Welt“ spielt überall hinein in sein Tagesleben. Mag der Romantiker als Typus

auch erst am Ende des 18. Jahrhunderts erkannt worden sein, so ist er doch eine zu allen Zeiten mögliche allgemein-menschliche Erscheinung, freilich ein sehr komplizierter Typus, der daher auch in sehr verschiedenen Färbungen schillert.

17. Die Irrationalität des Individuums. Ich habe versucht, eine Typenaufstellung zu schaffen, die gestattet, in der scheinbar unübersehbaren Fülle dichterischer Möglichkeiten gewisse feste Züge zu erkennen. Alle Wissenschaft geht auf Erkenntnis von Gemeinsamkeiten aus, und mir scheint, daß die differentielle Psychologie noch viele unbetretene Gebiete erschließen kann. Bei aller Zusammenordnung zu Typengruppen darf man jedoch nie vergessen, daß jeder Dichter auch Individuum, letzten Endes einzige und irrationale Erscheinung ist. Die Singularität des Daseins reicht in die Tiefe. Die Rationalisierung packt nur das Gewirkte, niemals das Wirkende. Dieses kann erfühlt und intuitiv geahnt werden, kann jedoch niemals der Gegenstand exakter Wissenschaft sein. Angesichts dieser irrationalen Tiefe bleibt dem Forscher nur jene „schweigende Verehrung" übrig, die Goethe allem Unerforschlichen gegenüber empfiehlt.

Literatur.

Zur Psychologie des künstlerischen Schaffens: Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters 1892. Ders., Erlebnis und Dichtung 1906. O. Walzel, Leben, Erleben und Dichtung 1911. Séailles, Le Génie dans l'art. Ribot, Essai sur l'Imagination créatrice 1905; ders., Psychologie des Sentiments 1895. Emil Utitz, Vom Schaffen des Künstlers, Ztschr. f. Ästhetik Bd. X. Kreibig, Beitr. zur Psychologie des Kunstschaffens, Ztschr. f. Ästhetik IV. Lucka, Die Phantasie 1908. Havenstein, Zur Psychologie der Kunst 1913. K. Schrötter, Die Wurzeln der Phantasie, Jahrb. phil. Gesellsch. Wien 1912. Öltzelt Newin, Über Phantasievorstellungen 1885. Major, Die Quellen des künstl. Schaffens 1913. R. Müller-Freienfels, Das Denken und die Phantasie 1916. Paschal, Esthétique nouvelle fondée sur la Psychologie du génie 1910. Hennig, Das Naturgefühl, die Inspiration 1912. Stadelmann, Psychopathologie und Kunst 1911. Behaghel, Bewußtes und Unbewußtes im dichter. Schaffen 1906. Börner, Künstlerpsychologie im Altertum, Ztschr. f. Ästhetik VII. Reibmayer, Entwicklungsgeschichte des Talentes und Genies 1908.

Traum, Symbolik, Psychoanalyse: Volkelt, Die Traumphantasie 1873. Gießler, Aus den Tiefen des Traumlebens 1890. Sanctis,

I Sogni 1899. Hinrichsen, Zur Psychologie und Psychopathologie des Dichters 1911. S. Freud, Die Traumdeutung 1911, Über den Traum, 2. Aufl. 1911. Silberer, Über den Traum 1919. W. Steckel, Die Sprache des Traums 1911. Ders. Die Träume der Dichter 1912. Rank, Psychoanalysis, Beitrag zur Mythenforschung 1919. F. Hacker, System. Traumbeobachtung 1911. H. Ellis, Die Welt der Träume 1911. Pfister, Die Gesetze der künstl. Inspiration, Imago II. Lombroso, Genie u. Irrsinn, o. J.

Differentielle Psychologie: William Stern, Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen 1911. Müller-Freienfels, Persönlichkeit und Weltanschauung 1919. Klages, Prinzipien der Charakterologie 1910. Meumann, Vorlesungen zur Einführung in die exp. Pädagogik, IV. Bd. Bärwald, Die psychol. Faktoren des modernen Zeitgeistes 1899. Vernon Lee, Über Umfrage und Sammelforschung in der mod. Ästhetik. E. Lucka, Probleme einer Charakterologie, Archiv f. ges. Psych. XI. Nohl, Die Weltanschauungen in Dichtung und Musik 1915. Wechsler, Weltanschauung u. Kunstschaffen 1911. Baade, Psychograph. Darstellungen übernormal begabter Individuen.

II. Der dichterische Gegenstand und sein Stil.

1. Der Gegenstand in seinen psychologischen Beziehungen. In der Lehre von der Symbolik der Gefühle ist bereits dargelegt, welcher Inhalte sich das dichterische Schaffen bemächtigt, und unter welchen Gesichtspunkten es sie umgestaltet. In diesem Abschnitt gedenke ich die Gegenstände der dichterischen Darstellung als solche näher ins Auge zu fassen. Das ist indessen nur möglich, wenn neben den Beziehungen der Stoffe zum schaffenden Dichter auch ihre Beziehungen zum Genießenden in Rechnung gesetzt werden. Denn zum Begriff des Dichtens gehört, wie wir sahen, nicht nur ein Herausschleudern der Gebilde aus der Seele des Autors, nein es gehört dazu auch ein Gestalten unter Rücksicht auf die Forderungen der Genießenden, zu denen in erster Linie auch der Künstler selber gehört. Denn der Bildner ist zugleich auch der nächste Genießende; aus der eigenen Seele nimmt er die ersten Wertmaßstäbe über Gelingen und Mißlingen seines Werkes, erst in größerer Entfernung kommt ein Idealpublikum von Freunden und Verstehenden in Betracht, nur noch wenig die „unbekannte Menge“ und gar nicht, weil das ein leerer Schemen bleibt, die „Menschheit“. Unübertrefflich hat Goethe im „Vorspiel auf dem

Theater“ zum Faust die schwierige Lage des Dichters geschildert, der sich am liebsten in jene „stille Himmelsenge“, „wo Lieb und Freundschaft unseres Herzens Segen mit Götterhand erschaffen und erpflegen“ verschließen möchte, der daneben höchstens eine ideale „Nachwelt“ gelten läßt, und an den doch auch das wogende Gedränge der Mitwelt seine Forderungen stellt. Gar trefflich sind, ironisch halb und halb auch ernst, die mannigfachen Ansprüche aufgeführt, die „Phantasie mit allen ihren Chören, Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft, doch — merkt euch wohl — nicht ohne Narrheit“ hören wollen.

Im folgenden gedenke ich den dichterischen Gegenstand vor allem nach seiner Wirkung hin zu erörtern. Bisher war nur von der Bedeutung des Gegenstandes als „Symbol“ für die Subjektivität des Dichters die Rede. Indessen zeigt die Geschichte, daß die Stoffwahl nicht allein vom Dichter her, sondern auch vom Publikum her, vor allem dessen sozialer und kultureller Stufe her bedingt ist.

2. Zur Psychologie des Publikums. In gewissem Sinne entsprechen sich natürlich Kunstschaffen und Kunstgenießen, da dies ein Nach- und Miterleben des Geschaffenen ist. Des Geschaffenen, nicht des Schaffensaktes! Wenn man zuweilen gesagt hat, daß Kunstgenießen ein Nach*schaffen* sei, so hat solche Behauptung nur aus völliger Unkenntnis des Schaffensprozesses entstehen können. Eine dahingehende Forderung heischt eine Unmöglichkeit. Denn auch dort, wo wir am besten über den Schaffensakt unterrichtet sind, überwiegt die Dunkelheit das Licht, und ein Nachschaffen in irgendeinem Sinne ist völlig ausgeschlossen. Die oberflächlichen Erörterungen über die Technik des Dramas, wodurch manche Erklärer ein Verständnis von Dichtungen erzielen wollen, ertöten in der Regel jedes lebendige Gefühl. Man braucht, um Wallensteins Seelenkämpfe oder Fausts Sehnsucht ins Transzendente mitzuerleben, nicht über „erregende Momente“ und „Peripetie“ zu grübeln. So fesselnd und erleuchtend eine theoretische Betrachtung der Dichtung für den reflektierenden Geist sein kann, so überflüssig ist sie für das unmittelbare Genießen.

Man hat demgegenüber das Wesen des Kunstgenießens neuerdings als „Einfühlung“ bezeichnet, und der Begriff scheint sich einzubürgern, obwohl er nicht ganz treffend ist. Gemeint ist nicht bloß ein *Einfühlen*, sondern ein mehr oder weniger lebendiges Sich-

hineinversetzen in die dichterischen Gestalten. Schon dieses Mehr oder Weniger jedoch bedingt bedeutsame Unterschiede, und so möchte ich nach dieser Gradverschiedenheit zwei Extremtypen, den des „Mitspielers" und den des „Zuschauers", aufstellen, zwischen denen in Wirklichkeit noch viele Zwischenstufen bestehen. Der „Mitspieler" vergißt sein eigenes Ich über der Darstellung, setzt sich ganz in Eins mit dem Helden oder der Heldin, jauchzt und schluchzt mit ihnen und womöglich den anderen Figuren ebenfalls; der Zuschauer verhält sich „objektiv". Er ist sich immer bewußt, daß er „Kunst" genießt, vergißt die Wirklichkeit nie, wie der Mitspieler tut; sein Ichbewußtsein schiebt sich niemals dem der Personen der Dichtung unter. Er fühlt nicht eigentlich mit ihnen, sondern über sie und ihre Erlebnisse, was allerdings ein gewisses Miterleben voraussetzt, aber doch wieder etwas anderes ist. Er genießt auch das Ganze, alle formalen Elemente, er ist bewußter und kühler, er schaut eben zu, während der andere innerlich mitgerissen wird.

Es liegt mir auch hier, wie bei allen Typenaufstellungen, vollkommen fern, ein Werturteil zu fällen. Man kann als „Zuschauer", wie als „Mitspieler" tiefste Werte aus der Dichtung schöpfen, wenn auch in der Regel der Typus des „Zuschauers" die spätere Entwicklungsstufe ist. Die Jugend ist mehr Mitspieler, das Alter mehr Zuschauer. Aber es ist nicht gesagt, daß die spätere Entwicklungsstufe die höhere sei. Ganz reiner Mitspieler oder Zuschauer ist übrigens wohl kaum jemand. Oft wechselt man die Haltung während desselben Stückes beständig. Jene Typen bezeichnen nur ein Überwiegen in derselben Person.

Natürlich verhalten sich auch die Werke dem Gewissen gegenüber nicht neutral. Der Ausdrucksdichter kommt dem „Mitspieler", der „Gestaltungsdichter" mehr dem „Zuschauer" entgegen.

Freilich liegt die Sache nicht so, daß man bei einem Ausdrucksdichter immer mitspielen, bei einem Gestaltungsdichter immer zuschauen müsse. I'm Gegenteil, es ist oft schwer zu erkennen, welche Einstellung die beste ist. Es gehört ein feiner Instinkt dazu, das Richtige zu treffen. Aber es gibt Stücke, denen gegenüber eine falsche Einstellung zur Ungerechtigkeit führen muß. Wollte man Schillers „Räuber" oder Hebbels „Judith", diese leidenschaftlichen Ausgeburten subjektivster Gefühle, nur als kühl beobachtender Zu-

schauer werten, so würde man so ungerecht sein, als wollte man Werke wie die Goethesche Pandora oder einen Roman von Thakkeray oder Flaubert nur danach schätzen, wie sehr man selber mitgerissen wird. Solche Werke müssen vielmehr aus einer gewissen Distanz genossen werden. Da nicht immer die richtige Einstellung gewählt wurde, so hat man oft Werke wie die letztgenannten als kalt und nüchtern verschrien, während umgekehrt die extremen Zuschauer, die sich niemals vom Strom der Leidenschaften mitreißen lassen, der Glut von Werken wie von Schillers Jugenddramen verständnislos gegenüberstanden. — Es kann darum von größtem Werte sein, etwas von der Psychologie und den künstlerischen Tendenzen des Schaffenden zu wissen. Andererseits ist nicht gesagt, daß ein Kunstwerk stets nur auf e i n e Weise genossen werden könne. Im Gegenteil, vielleicht sind gerade das die bedeutendsten Werke, die beiden Typen des Kunstgenießens vollkommen gerecht werden, weil sie nach der Ausdrucksseite wie nach der Gestaltungsseite harmonisch durchgeführt sind.

Neben diesen Haupttypen des Kunstgenießens machen sich auch alle anderen psychologischen Typen beim Genießen in ihrer Besonderheit geltend. Alle Typen, die wir oben bei den Schaffenden fanden, kehren bei den Genießenden wieder; denn jeder Mensch apperzipiert zunächst nach seiner Weise. Naturgemäß beschränken sich die Leser nicht bloß auf die ihnen verwandten Dichtertypen, sondern wollen alle anderen auch verstehen. So kommt es entweder zu seltsamen Entstellungen oder völlig ungerechtfertigtem Ablehnen, weil eben „kein Organ" für die Eigenart des Dichters vorhanden ist. Eine Auffassung Schillers, wie sie z. B. Gerhart Hauptmann in der von ihm geleiteten Tellaufführung verriet, offenbarte deutlich, wie sehr dem konkreten Beobachter Hauptmann das Verständnis für Schillers abstrakten Schwung abging.

Allerdings sollte jeder Mensch einer g e w i s s e n Einstellung auf fremde Art fähig sein, und vielfach kann der Leser auch ihm typusfremde Dichtungen erfassen, ja die Typusfremdheit kann sogar besondere Reize mit sich bringen. Aber es ist graue Theorie, daß jeder Mensch jede Dichtung „richtig" genießen könne. Wenn man unter „richtigem" Genießen ein solches versteht, das sich ganz der seelischen Besonderheit des Dichters unterordnet, so ist ein „richtiges" Verstehen einer Dichtung vermutlich eine große Seltenheit.

Man darf nicht überstreng sein und muß auch ein „freies" Verstehen, eine „subjektive" Interpretation als legitimen Kunstgenuß gelten lassen. Wir wissen zwar bis heute nicht, welches die garantiert richtige Auffassung der Antike war, wir wissen aber, daß die Goethezeit ganz sicher die Antike in den Geist der späten deutschen Aufklärung und ihrer abstrakten Humanität „übersetzt" hat. Das mag historisch „falsch" gewesen sein, darf jedoch unter ästhetischem Gesichtspunkt nicht verworfen werden. Denn vielleicht ist alles tiefste Erleben von Kunstwerken nicht eine Ausschaltung, sondern eine kräftige Anregung der eigenen Individualität. „Reine Objektivität" ist eine theoretische Forderung und eine praktische Unmöglichkeit.

Das Verhältnis des Dichters zu seinem Publikum kann ein Zwiefaches sein: entweder er ist dessen Sprecher und Repräsentant, oder er ist dessen Ergänzung und Widerpart. Mancher Leser liebt einen Dichter darum, weil dieser seinen eigenen Stimmungen Sprache verleiht, mancher liebt ihn gerade um eines Gegensatzes willen. Mancher Mensch, der schwer am Leben zu tragen hat, findet Befriedigung darin, mit Lenau oder Leopardi zu klagen, ein anderer in der gleichen Lage fühlt sich gerade zu lichten, heiteren Dichtern hingezogen, die ihm eine seiner eigenen entgegengesetzte Welt eröffnen. Jeder wird, wenn er seine eigenen Vorlieben und Abneigungen auf Grund unserer Typik durchgeht, zu merkwürdigen Feststellungen gelangen. Die Beziehungen zwischen Dichter und Publikum sind noch wenig untersucht, und doch wäre deren Erforschung eine zeitpsychologisch fesselnde Aufgabe. Das Problem des „verkannten Genies", des Zufrüh- und des Zuspätgeborenen, würde von dieser Seite her ganz neue Beleuchtungen erfahren. Psychologisch gesehen stehen die sich folgenden Generationen oft im Gegensatz zueinander, was bereits Hegel in seiner Weise erschaut hat.

Die großen Künstler, feiner organisiert als die Masse, machen in sich rascher jenen Entwicklungsprozeß durch, den die andern später erleben. Dadurch verlieren sie den Kontakt mit ihrem Publikum, das langsam nachhinkt. So ist mit gewisser Notwendigkeit der ganz große Künstler ein Fremder in seiner Zeit, weil er meist schon ein Angehöriger der kommenden Zeit ist. Darum haben die ganz großen Genies zu ihren Lebzeiten selten die lautesten Erfolge gehabt.

Das schrillste Hurrageschrei umgibt stets nur die Mittelmäßigen, während der spätere, aber edlere und dauerndere Ruhm der ganz Großen oft dann erst anhebt, wenn sie längst abgetreten sind vom Schauplatz ihres Kämpfens. — Darin liegt eine tiefe Tragik, die jedoch niemals auszuschalten sein wird.

3. **Die dichterischen Gegenstände im allgemeinen.** Da die Dichtungen aus menschlichen Erlebnissen erwachsen und anderen Menschen zum Erlebnis werden wollen, so ist natürlich, daß menschliche Erlebnisse der eigentliche Stoff der Dichtung sein werden. In der Tat, wo andere Elemente in die Dichtung aufgenommen werden, haben sie nur dadurch dichterischen Wert, daß sie mit Menschen in Beziehung stehen oder symbolhaft menschliche Erlebnisse widerspiegeln. So ist die Natur nur dort dichterisches Motiv, wo sie menschliche Stimmungen symbolisiert, so sind alle Tiergeschichten nur dadurch reizvoll, daß die Tiere darin vermenschlicht sind oder doch Menschliches in durchsichtiger Maske wiedergeben. Wenn neuere Dichter eine „kosmische“ Dichtung angestrebt haben, so ist auch hier die Anthropomorphisierung unvermeidlich. Daß alle Götter nur gesteigerte Menschen sind, braucht nicht erst bemerkt zu werden.

Sind nun alle menschlichen Erlebnisse dichterischer Verarbeitung zugänglich? Man wird diese Frage bejahen müssen, wenn man das ganze Arsenal von ungeheuerlichen und ungeheuerlichsten Stoffen überblickt, die die Weltliteratur bietet. Da ist nichts so niedrig und nichts so schmutzig, daß es nicht zum Stoff poetischer Darstellung gedient hätte. Notzucht, Leichenschändung, Muttermord sind sogar sehr beliebte Motive. Nun wird man erwidern, das Verhältnis des Lesers zu diesen Geschehnissen sei rein das des „Zuschauers“, nicht des „Mitspielers“. Gewiß, es mag oft äußerliche Neugier die Menschen zu solchen Darstellungen hinführen. Dennoch kann es das nicht allein sein, denn im Grunde muß man einer Dichtung gegenüber, wenn sie wirken soll, das Gefühl haben: tua res agitur. Und es kann kein Streit darüber sein, daß auch ein Mensch, der nie einen Mord begangen hat, die furchtbaren Gewissensqualen Raskolnikows zitternd miterleben kann, ebenso wie mancher Philister, der im Leben nie den Mut der ehrlichen Überzeugung hätte, sich im Theater für Uriel Acosta begeistert. Genau wie im Dichter alle möglichen Instinkte stecken, die im Leben nicht

zum Austrag kommen und vielleicht in der Dichtung eine Ableitung erfahren, genau so ist es im empfänglichen Leser. Es stecken in unserer Seele die Keime zu unendlich vielen anderen Taten und Erlebnissen, als unser Milieu sie entwickelt. Auf dieser Tatsache beruht die Wirkung vieler Dichterwerke. Auch ein im Leben höchst friedfertiger Mensch, der in praxi nie zum Schwerte greifen würde, kann in Gedanken die ungeheure Wut Michael Kohlhaasens miterleben, darum, weil tief in seiner Seele, nur vom gewöhnlichen Leben unterdrückt, doch der Keim zu solch leidenschaftlichem Aufbegehren steckt, wie es der Dichter schildert. Darin liegt ein hoher Wert, aber auch eine Gefahr der Poesie. „Sie wecket der dunkeln Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen." Aber es kann auch mancher gefährliche Instinkt dadurch genährt werden, und wenn nicht innere Reife des Lesers oder die sittliche Hoheit des Werkes das ausgleichen, so können Dichtungen ethisch sehr bedenklich sein, die ästhetisch tiefe Wirkungen üben. Es kommt auf die Art der Behandlung an, ob ein Stoff künstlerisch geadelt erscheint oder nicht.

Obwohl also grundsätzlich kein Stoffgebiet sich dichterischer Behandlung versagt, zeigt doch ein Überblick über die Welt des Gedichteten, daß manche Stoffsphären stark bevorzugt wurden. Das ist ein Einwand gegen die Theorie lebensferner Ästhetiker, die den Stoff als völlig gleichgültig abfertigen. Es zeigt sich auch, daß Völker, Zeiten, soziale Schichten wie die Individuen ihre besonderen Stoffgebiete haben, und es ist Aufgabe einer psychologischen Forschung, diese Auswahl aus dem Typus des Volkes, der Zeit, der Individuen zu erklären.

Sehr wichtig sind da vor allem die sozialen und kulturellen Verhältnisse. Genau besehen haben ja selten die ganzen Völker ihre Dichtung, sondern der jeweils repräsentative Stand schafft sich seine ihm angemessene Poesie. So waren es in Deutschland im Mittelalter der Adel, später das Bürgertum der Städte, noch später die „Gelehrten", die als Sprecher auftraten. Eine geistige Einheit besteht in komplizierteren Kulturverhältnissen kaum mehr; was von weitem so gesehen als Einheit erscheint, ist nur die Hegemonie einer sozialen Schicht. Freilich gibt es neben der Hauptströmung auch Neben- und Gegenströmungen, die ebenfalls ihre Dichter hervorbringen.

4. **Spezifische Stoffgebiete.** Auf den primitivsten Stufen der Kultur, bei allen Jäger- und Hirtenvölkern, spielt in der Dichtung (wie in der Religion) das Tier eine überragende Rolle. Es steht gleichberechtigt neben dem Menschen, ist aber keineswegs, wie in der späteren Tierfabel, bloß eine Verkleidung für moralische Lehren. Das Tier, in dem alle möglichen Dämonen sich verkörpern, steht mit dem Menschen in magischer Beziehung, und magischer Spuk aller Art kennzeichnet denn auch diese früheste Tierdichtung.

In der auf das „totemistische" Zeitalter folgenden „Epoche der Götter und Helden" (Wundt) herrscht die Welt der Heroen vor. „Arma virumque" singen die meisten Sänger der Vorzeit. Der Grund liegt in der psychologischen Verfassung des heroischen Zeitalters, der kraftvollen Jugend der Völker, in der überschäumende Kampfinstinkte den Typus bedingen. Der Krieger ist der repräsentative Stand. Der Mensch der Frühzeit ist der Dichtung gegenüber ganz Mitspieler, er identifiziert sich mit den Helden und lebt in ihm dessen gehobenes, siegreiches Leben mit. Dazu kommt, daß außer der rein ästhetischen Wirkung pädagogische, ethische, soziale, politische Motive die Pflege des Heldengesangs begünstigen. Ist doch auch heute der größte Teil der Schullektüre (wie zu Zeiten der Griechen) aus solcher Heldenpoesie zusammengestellt. Interessant ist die weitere Entwicklung des „Helden". Der Name bleibt ihm, auch da, wo er nicht mehr mit dem Schwerte gegen Feinde und Drachen auszieht, sondern wo er sich als „Ritter" vor allem der Dame gegenüber zeigt. Und der Name „Held" bleibt sogar dort, wo er, wie im modernen Roman, in der Regel alles andere als wirklicher Held ist, sondern meist nur der Spielball seiner Gefühle und Erlebnisse. Der Held, im Sinne des aktiven Siegers, ist hinabgestiegen in die Sphäre von Jugenderzählung, Detektivroman und Kolportageliteratur. Man könnte vielleicht — obwohl es fast widersinnig klingt — von einem „passiven" Helden im modernen Roman sprechen, in dem die Eigenschaften, die die Hauptperson der Erzählung würdig erscheinen lassen, höhere Sensibilität, feinere Geistigkeit und differenzierteres Gefühlsleben wären. Da der moderne Leser weit mehr „Zuschauer" als „Mitspieler" ist, stört ihn menschliche Schwäche nicht: als „Zuschauer" hat er sogar ihr gegenüber ein Gefühl überlegener Interessiert-

heit, die dem naiven Menschen der Vorzeit wie noch unseren psychologisch auf gleicher Stufe stehenden Knaben ganz unverständlich gewesen wäre.

Außer der Kriegerkaste hat besonders der Priesterstand eine repräsentative Rolle gespielt und hat sich die Dichtung nicht entgehen lassen, um die Geister zu erobern. Die religiöse Dichtung als reine Kunst schöpft aus der ungeheuren Welt der mythenbildenden Phantasie, die sich zunächst ohne ästhetische Absichten betätigt, die aber schon sehr früh die künstlerische Form als ein wirksames Mittel zu ihren Zwecken begrüßt. Dieses Mittel tritt bald immer selbstherrlicher auf. Es geht nicht an, alle Dichtung aus religiösen Ursprüngen herzuleiten. So nahe die religiöse und die dichterische Phantasie verwandt sind, das spezifisch Künstlerische ist nicht aus der Religion zu erklären. In jener Verwandtschaft der beiden Gebiete aber ist es begründet, daß sie seit den Frühzeiten bis auf den heutigen Tag sich immer aufs neue gegenseitig befruchtet haben.

Vom religiösen Stoffgebiet ist kein weiter Schritt zu jenem, das Goethe als die „dritte Welt“ gleichberechtigt neben die „äußere“ und die „innere“ stellt, wo er von den Stoffgebieten spricht. Es ist die Welt der Ahnungen, der Träume, des Geisterspuks und ähnlicher Dinge, die seit alters als Gebiet des „Wunderbaren“ eine große Rolle in der Dichtung aller Art gespielt haben. Es gibt zu denken, daß selbst auf Wirklichkeit gerichtete Poesie nicht auskommt ohne derartige Motive. Ja, wir haben gerade bei Dichtern, die eben ganz realistisch daherkamen, die Erscheinung, daß sie plötzlich mit beiden Füßen ins Übersinnliche hineinspringen. Hauptmanns „Weber“ und sein „Hannele“, der „Fuhrmann Henschel“ und die „Versunkene Glocke“ liegen zeitlich nahe beieinander. — Daß Dichter bei ihrer großen Sensibilität und lebhaften Phantasie empfänglich sind für mystische Eindrücke, ist gewiß leicht zu verstehen. Schwerer ist schon die große Neigung des Publikums für solche Dinge zu deuten. Mit Erklärungen, die auf Atavismus zurückgehen, dürfte man wohl kaum sehr weit kommen. Auch die in frühester Jugend durch Ammenmärchen usw. erweckten Instinkte, die im späteren Leben noch im Unterbewußtsein weiter wirken sollen (wie Mach annimmt), können doch nur einen Teil dieser Wirkungen erklären. Der wahre Grund liegt wohl im We-

sen alles emotionalen Denkens, das den Satz vom zureichenden Grunde nicht kennt und das die Wirklichkeit lieber selbstherrlich nach seinen Bedürfnissen gestaltet. Dem Gefühl erscheint die Erfahrungswelt immer zu eng, zu unbefriedigend, es sehnt sich nach transzendenter Ergänzung, und alles, was ihm einen Blick in jene ersehnte Überwelt gestattet, ist ihm willkommen. Und eben als Führer in diese dritte Welt begrüßt es den Dichter.

Mit sich verfeinernder Kultur treten besonders erotische Dichtungen immer stärker hervor, die auf primitiven Stufen fast ganz fehlen. Auch das hat soziale Gründe und hängt besonders mit der Bedeutung der Frau für das gesellschaftliche Leben zusammen. Die Komplizierung der Beziehungen zwischen den Geschlechtern schafft eine unendliche Fülle von dichterisch auswertbaren Situationen, sie schafft aber auch zu gleicher Zeit das Bedürfnis, diese Beziehungen zu sublimieren und künstlerisch darzustellen. Bekanntlich spricht sich besonders der gehemmte Trieb, die unglückliche Liebe im Gedichte aus. Wie nun der Dichter in seinem Gedicht einen symbolischen Ersatz für eine versagte Wirklichkeit findet, so auch der Leser. Und je schwieriger sich die natürliche Befriedigung des Gattungstriebes gestaltet, um so breiteren Raum pflegt die erotische Poesie einzunehmen, um so mehr auch pflegt sie den Trieb zu vergeistigen.

5. Die Psychologisierung der Stoffe. Es sei noch auf eine Entwicklung aufmerksam gemacht, die ich als zunehmende Psychologisierung der Dichtung bezeichnen möchte. Das soll heißen, daß im allgemeinen die Geschehnisse auf früheren Stufen der poetischen Entwicklung mehr äußerlicher Art sind, während sie später sich verinnerlichen. Schließlich richtet sich das Interesse des Lesers überhaupt nicht mehr auf die Handlung als solche, sondern auf deren psychologische Vorbereitung, auf das Spiel der Motive, die die Handlung bedingen. So sind wir im 19. Jahrhundert zuletzt zu einer „psychologischen" Dichtung gelangt, einem merkwürdigen Zwitterding, das eine Wissenschaft und eine Kunst miteinander verknüpfen will. Besonders charakteristisch ist diese Art in den Romanen Bourgets ausgeprägt. Indessen von solchen Sonderbarkeiten abgesehen bleibt die Tatsache bestehen, daß der Schwerpunkt des Interesses von außen nach innen gerückt ist. Damit braucht durchaus noch nicht ein künstlerisches Werturteil ge-

fällt zu sein. Denn von ästhetischem Standpunkt aus bleibt es sehr die Frage, was wuchtigere Wirkungen erzielt, die breite detaillierte Ausmalung aller psychischen Regungen, oder jene karge Andeutung, das Erratenlassen des Inneren durch Äußeres, wie es sich in der älteren Poesie findet. Wahrscheinlich wirkt es poetisch viel stärker, wenn der Dichter des Nibelungenliedes von Hagen, der die ungeheure Gefahr voraussieht, nur bemerkt: „den helm er vaster gebant", als wenn eine ausführliche Analyse seiner seelischen Zustände hier stünde. So sind denn oft die „psychologischen" Dichter in den Fehler verfallen, ihr Publikum zu ermüden, indem sie von dem Mittel, das Voltaire als das Geheimnis zu langweilen empfiehlt, allzu reichlich Gebrauch gemacht haben: dem, alles zu sagen.

6. Lust- und Unlustcharakter der Motive. Eine weitere Seite der Gegenständlichkeit der Dichtung enthüllen wir mit der Frage nach der Lust- oder Unlustwirkung der Motive. Nichts falscher als die Annahme, es käme auf eitel Lustwirkung an!

Gewiß haben manche Dichter versucht, nur Licht ohne Schatten zu geben, etwa die Idylliker der Rokokozeit; es sind aber keine Gemälde geworden. In Wirklichkeit kommt es darauf an, daß das Stück in seiner Gesamtheit lustvoll ist, das heißt, daß das Unlustbereitende so verteilt ist, daß es nicht die angenehmen Gefühle erdrückt. Lauter glückliche Geschehnisse wirken fade wie Zuckerwasser. Unlust dagegen, mit Lust gemischt, wirkt steigernd, würzend, prickelnd, je nach der Mischung.

Und zwar können wir bei Einführung der Unlust zwei Arten unterscheiden: eine sukzessive und eine simultane. Im ersten Falle wechseln Lust und Schmerz miteinander ab, im zweiten Falle bilden sie solche komplexen Zustände, in denen Lust und Unlust zu sogenannten Mischgefühlen verschmelzen.

Die sukzessive Verteilung läßt heitere und betrübende Motive abwechseln. Auf naiver Stufe sind düstere und heitere Handlung sorgfältig geschieden, indem z. B. in die Tragödie Harlekinszenen eingelegt werden, oder neben einer tragischen Haupthandlung eine lustige Nebenhandlung herläuft, was sich noch bei Shakespeare kunstvoll verwendet findet. Indessen nähert sich die sukzessive Verteilung von Lust und Schmerz, je höher das Kunstwerk steht, um so mehr der simultanen Form, indem nämlich

der Zuschauer sie nicht als getrennt empfindet, sondern sie ihm zu höherer Einheit zusammenklingen wie Disharmonien und Harmonien in einem Musikstück. Je höher das Kunstwerk steht, um so mehr verflechten sich Heiteres und Düsteres, und sie bilden eine solche Einheit wie auf Gemälden, wo das Licht erst durch den Schatten zum Leuchten gelangt. So empfindet der wahre Leser die heiteren Szenen bei Shakespeare nicht als etwas von den düsteren Getrenntes, sondern die Narrenwitze im Lear dienen erst dazu, das Schauerliche im Schicksal des Königs in seiner ganzen Tiefe fühlbar zu machen; und andererseits empfinden wir ein dargestelltes Glück erst als Glück, wenn es eine Lösung aus Sturm und Qual ist. Das Nacheinander klingt zusammen zum Nebeneinander.

Daß reine Lust fade und ermüdend wirkt, können wir überall im Leben beobachten. Wie diejenigen Speisen am höchsten gewertet werden, die Lust und Unlust am raffiniertesten mischen, das Süße durch Bitterkeit oder Schärfe würzen, so ist's in der Kunst. Und zwar können wir eine ganz bestimmte Kurve bemerken, die von einer geringeren Unlustbeimischung zu immer stärkeren Dosen führt und ins krankhaft Pervertierte umschlagen kann, so daß etwas, was normalen Menschen nur reine Unlust, Ekel, Widerwille zu erregen pflegt, von besonders raffinierten Individuen noch als höchst pikantes Mischgefühl von prickelndem Zauber genossen werden kann. Analysiert man jene Gefühle, die Dichter wie Baudelaire, Wedekind, Heinrich Mann zu erregen lieben, so wird man Beispiele genug finden, daß Ekel und Abscheugefühle künstlerisch als positive Wirkungen verwandt werden. Auch bei ganz großen Künstlern kommt solches zuweilen vor. Wenn man bedenkt, in welchen Schauerlichkeiten Dostojewski in den Brüdern Karamasow herumwühlt, so wird auch in diesen Fällen der natürlich empfindende Leser das als krankhaft bewerten, obwohl das die Möglichkeit künstlerischer Wirkungen nicht ausschließt.

In der Tat zeigt sich, daß die stärksten Wirkungen in der Dichtung stets durch die Erregung von Mischgefühlen erzielt worden sind. So tragen die beiden ausgeprägtesten Formen der poetischen Wirkung, Tragik wie Komik, unverkennbaren Mischcharakter. Und zwar hat man zwei Arten von Mischgefühlen unterschieden: die ruhigen und die prickelnden oder pikanten. In Wirklichkeit führt ein kontinuierlicher Übergang von den einen zu den anderen, was

den Wert der beiden Unterscheidungen natürlich nicht aufhebt, obwohl der Unterschied nur in der stärkeren Dosis von Unlust liegt, der den pikanten Mischgefühlen innewohnt. Dadurch wird auch der ethische Charakter verschoben; denn es ist ethisch nicht gleichgültig, ob sich die Gefühle der Menschen so pervertieren, daß Unlust als Lust empfunden wird. Wie sich physisch allzu starkes Schwelgen in Pikanterien von Speisen und Trank zu rächen pflegt, so auch die psychische Ausschweifung. Davon jedoch später. Vorläufig wende ich mich zu einer Analyse der beiden wichtigsten Wirkungsarten der Poesie, des Tragischen und des Komischen.

7. Die tragischen Gegenstände. Eine besonders hervortretende Gattung dichterischer Stoffe bilden die tragischen Geschehnisse. Daher ist die Tragik ein Lieblingsproblem der Ästhetik, zumal die scheinbare Paradoxie, daß an sich niederdrückende, unlustbereitende Tatbestände das Lebensgefühl gewaltig emporzureißen vermögen, zur Deutung locken muß. Die Tragik „rein objektiv", ohne psychologische Begründung, aufhellen zu wollen, ist freilich ein unmögliches Problem. Der „Untergang eines Großen", der „Sieg der Idee, des Allgemeinen über das Individuum" oder wie man sonst die Tragik objektiv hat bestimmen wollen, sind nicht an sich tragisch, sie werden es erst, indem der Mensch sie mit jener merkwürdigen Doppelheit der Gefühlsreaktion auffaßt, die ihn zugleich niederdrückt und emporreißt.

Mit Recht haben daher die meisten Denker im subjektiven Erlebnis das Hauptproblem gesehen, in der bereits gekennzeichneten Doppelheit von Depression und Aufschwung. Bei der Beschreibung dieser Gefühle im einzelnen sind sie jedoch vielfach einseitig geblieben und haben die psychologische Mannigfaltigkeit übersehen. Ich werde daher einige Hauptformen der Tragik vorführen und daran die lebensteigernde Wirkung der depressiven Vorgänge deuten.

Gemeinsam ist aller Tragik, daß ein unheilvolles Geschick durch Einfühlung miterlebt wird, daß dies Unlusterlebnis jedoch ins Positive „umgebogen", „gebrochen" wird. Wir sahen oben, daß diese Tendenz zur „Brechung" unlustvoller Eindrücke eine allgemein psychologische Erscheinung ist. Diese „Brechung" kann durch emotionale Reaktion, sie kann auch durch ethische oder logische Gegenwirkung geschehen. Erfolgt sie durch freiwilliges Unterwerfen unter übergewaltiges Geschick, wird das Unglück als unentrinn-

bares, gottgewolltes Unheil hingenommen, so haben wir den Typus der „Resignationstragik" (Der Fall des „König Ödipus"). In seiner Unterwerfung unter das ungeheure Geschick findet der Mensch eine Art religiösen Trostes und inneren Frieden, auch wo er äußerlich zerbricht. Anders die „heroische Tragik". Hier bäumt sich gewaltiges Lebensgefühl in prometheischem Trotz empor gegen unabwendbares Geschick. Durch Mitleben dieses Kampfes ohne Nachgeben bis zum Tode findet der Mensch innere Erhebung, auch wo das äußere Schicksal triumphiert (Typischer Fall: Hagen in Hebbels Nibelungen). Durch ethische Reflexion wird das Furchtbare gebrochen in der Schuldtragik. Hier wird das Niederdrückende des Geschicks ins Versöhnende umgebogen durch das Bewußtsein, daß vorhandene Schuld durch immanente Weltgerechtigkeit gesühnt wird. Diese Form der Tragik ist oft ins Banale herabgezogen worden: ein Mensch, der nur für ein Verbrechen bestraft wird, ist nicht tragisch. Erst dort, wo nicht nur die Strafe, wo auch die Schuld als schicksalhaft bedingt erscheint, erhebt sich derartiges Geschehen in die tragische Sphäre (Der Fall „Wallenstein" bei Schiller). Ohne moralische Begründung, rein ideell aufgehoben, erscheint die tragische Depression, wo der Untergang des Individuums als Sieg einer metaphysischen Macht, der Idee, empfunden wird in der „Ideentragik", indem durch Vernunfterkenntnis dem Schicksal der Stachel genommen wird (Beispiel: „Agnes Bernauer" von Hebbel). Diese Typen sind nicht erschöpfend, genügen aber wohl in unserem Rahmen, in die Mannigfaltigkeit der tragischen Gefühle und der durch sie als tragisch gekennzeichneten Geschehnisse hineinzuleuchten. Daß man an tragischen Gegenständen auch ohne Rücksicht auf ihre subjektive Wirkung mancherlei Gemeinsames wie „Größe", „Schicksalsmäßigkeit" feststellen kann, soll nicht geleugnet werden, doch sind alle diese Feststellungen nicht erschöpfend und geben keine wahrhafte Erklärung ohne Einbeziehung der psychologischen Wirkung.

8. **Die komischen Gegenstände.** Ebenfalls sehr beliebt zu allen Zeiten waren komische Stoffe. Kein Wunder, daß die Ästhetiker mit Eifer auch das Wesen der Komik aufzuhellen suchten. Soweit sie das Problem objektiv lösen, das Komische als einen unabhängig von der psychologischen Wirkung erklärbaren Tatbestand deuten wollten, verfingen sie sich in Sackgassen. Weder der Kon-

trast als Gleichzeitigkeit (z. B. zwischen Idee und Wirklichkeit) noch der Kontrast als Sukzession erklären an sich das Problem. Es gibt zahlreiche Kontraste, die niemals als komisch empfunden werden. Man muß die subjektive Reaktion in die Definition aufnehmen. Diese Reaktion aber ist das Lachen, das keine gleichgültige Begleiterscheinung ist, sondern zum Wesen des Komischen gehört. Wir lachen nicht, weil etwas objektiv komisch wäre, sondern weil wir lachen, nennen wir einen diesen Zustand erregenden Gegenstand komisch. Dabei ist zuzugeben, daß in der Tat Kontraste und Überraschungen oft zum Lachen reizen. Allerdings bekommen wir das psychologische Problem erst zu fassen, wenn wir dem Grund dieses Lachreizes nachgehen. Dies Problem ist noch wenig erörtert worden.

Meiner Ansicht nach ist das Lachen die Abreaktion einer leichten Unlust, die ihrerseits wieder verschiedener Herkunft sein kann. (Bei starker Unlust versagt jenes Ventil.) Je nach der Art der abzureagierenden Unlust unterscheiden wir verschiedene Arten des Komischen. Ich gehe auch hier von den Grundformen des Affektlebens aus. Die Unlust, die durch Lachen abreagiert wird, kann eine leichte Depression des Ichgefühls sein: der Fall des Verlegenheitlachens. Sie kann auch die Abreaktion allzu hochgeschnellten Ichgefühls sein: das Lachen des Übermuts und der Überlegenheit. Es können unlustvolle Aggressivaffekte, Zorn oder Haß, sich abreagieren: der Fall des Hohngelächters, des satirischen Lachens. Es kann sich starke Sympathie, die an sich nicht unlustvoll zu sein braucht, Ausdruck suchen: das Lachen und Lächeln des wohlwollenden Humors. Ja auch die Sexualreizung kennt ihr eigentümliches Lachen, worin sie sich abreagiert und woher die Beliebtheit der „Zote" stammt. Ist man sich erst dieser außerordentlichen Kompliziertheit der Komikgefühle bewußt geworden, so wird man einsehen, warum es nicht gelingen will, eine einheitliche, objektive Definition des Komischen zu geben, und warum auch die meisten bisherigen Definitionen, die den Grund im Subjekt suchten, einseitig bleiben mußten.

Hinweisen möchte ich noch darauf, daß meine Deutung des Lachens als motorischer Abreaktion und des Gefühls des Komischen als seelischen Korrelates dieses motorischen Vorgangs sich trefflich verträgt mit der bekannten James-Langeschen Affekttheorie, der-

zufolge alle Gefühle Begleiterscheinungen motorischer Vorgänge sind. Zur Stütze dieser Hypothese bemerke ich noch, daß auch dort, wo das Lachen durch chemische Reizungen (Stickstoffoxydul) oder Nachahmung, ohne psychischen Gegenstand, erzielt wird, doch jene Stimmung der Komik eintritt. Indessen scheint mir, daß auch von denjenigen, die die James-Langesche Lehre nicht anerkennen, die oben skizzierte Mannigfaltigkeit der Komik nicht übersehen werden darf. Daß sich diese Arten des Lachens oft verquicken, vermehrt die Buntheit des Problems beträchtlich, macht es aber auch zur reizvollen Aufgabe, die Komik einzelner Dichter zu analysieren. Man wird dann finden, daß die meisten eine oder einige Arten des Komischen ausschließlich bevorzugen, und daß die Komik Molières von der Jean Pauls oder Buschs ganz typische Unterschiede aufweist. Gelingt es, den Ernst oder die Enge des Daseins durch Lachen oder Lächeln zu paralysieren, so sprechen wir von „Humor", doch kann auch diese Grundstimmung des Lebens die oben gekennzeichneten Färbungen tragen.

9. Dichtung und Leben. Bereits dieser kurze Überblick über die dichterischen Gegenstände hat gezeigt, daß die Wahl des Stoffes nicht in der Individualität des Dichters allein begründet liegt, sondern daß die kulturelle und soziale Situation der Völker ihre Stoffe fordern. Das ist kein Widerspruch mit der daneben ebenfalls bestehenden Bedingtheit durch die Eigenart des Dichters. Ein Gegensatz kommt ja schon darum nicht auf, weil der Dichter stets ein Sohn seiner Zeit ist und selbst der Suggestion einer bestimmten geistigen Atmosphäre unterliegt, auch wo er sich in bewußten Gegensatz zu ihr stellt. Für seine Individualität bleibt daneben noch Spielraum genug. Man übersehe aber nicht, daß die dichterischen Gegenstände nicht bloß der Außenwelt entnommen werden, man bedenke, daß sie stets bereichert auch in die Außenwelt zurückwirken. Soziales und kulturelles Leben bilden eine Dichtung aus, aber auch die Dichtung beeinflußt soziale und kulturelle Formen. Das Rittertum ist nicht nur Gegenstand der Poesie, es ist als Kulturphänomen auch selbst ein Produkt der dichterischen Phantasie. Es ist gar nicht abzusehen, wie stark unser ganzes geistiges und gesellschaftliches Leben durch die Dichtung beeinflußt wird. In der Dichtung wird sich das Leben seiner selbst bewußt, und dies Bewußtwerden entwickelt manchen bisher schlummernden

Keim erst zur Blüte. Unser gesamtes Denken und Fühlen ist unendlich stärker von den Dichtern beeinflußt als wir annehmen. Der „Faust" als Gestalt ist in diesem Sinne nicht nur eine Schöpfung Goethes, sondern der ganzen germanischen Rasse, und seitdem er gestaltet ist, hat er tausendfältig weiter gewirkt. Dichterische Gestalten können zu Wirklichkeiten höheren Grades werden, die ein unvergängliches Leben führen, weil jener Teil der Menschheit, deren Verkörperungen sie sind, immer aufs neue diesen Schatten sein Blut und sein Leben leiht. Wenn man die Deutschen in ihrer Gesamtheit als „faustisch" bezeichnet hat, so waren sie das gewiß schon vor Goethes Dichtung; sie sind es aber nachher in bewußterem und vertieftem Sinne geworden.

Literatur.

Zur Theorie des ästhet. Genießens, speziell der Einfühlung: vgl. außer den genannten Schriften von Lipps, Volkelt, K. Groos, be P. Stern, Einfühlung und Assoziation in der neuen Ästhetik 1898. K. Groos, ~~Die~~ Empfindungen aus dem Körperinnern und das ästhet. Miterleben, Ztschr. f. Ästhetik IV. Vernon Lee, Weiteres über Einfühlung, Ztschr. f. Ästhetik V. O. Külpe, Über den assoz. Eindruck des ästhet. Genießens, Vierteljahrsschr. f. wiss. Phil. 23. F. Ohmann, Die Geltung des ästhet. Urteils. Mitteil. der Literarhist. Gesellsch., Bonn, VI. Jahrg.

Zur Tragik: Volkelt, Ästhetik des Tragischen (beste Übersicht) 1915[3]. Lipps, Der Streit über die Tragödie 1891. R. Hamann, Ztschr. f. Phil. Bd. 117—118. W. Warstatt, Das Tragische 1909. Walzel, Über tragische Form, Intern. Monatsschrift 1914. Laurila, Die ästhetischen Modifikationen, Ztschr. f. Ästhetik VIII.

Zur Komik: Bergson, Le Rire 1911. S. Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten 1905. Hecker, Physiologie und Psychologie des Lachens 1873. Lipps, Komik und Humor 1898. R. Müller-Freienfels, Psychologie des Komischen. Deutsche Psychologie I (1916). Bärwald, Ztschr. f. Ästhetik II. Überhorst, Das Komische 1896. Dugas, Psychologie du rire 1902. Höffding, Humor als Lebensgefühl 1918.

III. Die Stilformen der Darbietung.

1. Die Darbietung als stilbildender Faktor. Wenn ich die herkömmliche Einteilung der Stilformen in Epik, Lyrik und Dramatik für meine Betrachtungen beibehalte, so mache ich dabei die Art der Darbietung zum Einteilungsprinzip. Von Epik spreche

ich dort, wo die Inhalte in ruhigerer Weise erzählend dargeboten werden; Lyrik ist der lebhafter gesteigerte, formal geschlossenere, meist durch musikalische Mittel unterstützte Vortrag, Dramatik die dialogisierte mimische Darbietung. Natürlich entsprechen auch bestimmte Inhalte diesen Darbietungsformen, so daß man auch inhaltlich diese Stilformen geschieden hat: Epik als Ausspinnung von Geschehnissen, Lyrik als Ausdruck von Stimmungen und Gefühlen, Dramatik als Vorführung von Handlungen. Freilich ist bei all diesen Begriffsbestimmungen zu bedenken, daß sie praktischen Zwecken dienen, nicht logisch haarscharf begrenzbare, ästhetische Kategorien sind. Denn oft wechselt innerhalb des gleichen Kunstwerks die Darstellungsform, und auch inhaltlich findet vielfach eine Mischung der Gattungen statt. So umschließen epische Dichtungen oft Gefühlsausbrüche und dialogisch sich entfaltende Szenen; die Lyrik erzählt oft oder sie dramatisiert die Gefühlszustände; und auch das Drama enthält häufig epische Einlagen und lyrische Partien. (Man denke nur an die Botenberichte und Chorlieder der attischen Tragödie!) — Kurz, man muß sich bewußt sein, daß das reale Kunstschaffen sich keck über nachträgliche Markscheidungen der Ästhetik hinwegsetzt. Wenn ich im folgenden die Bedeutung der Darstellungsform für die Stilentwicklung behandle, so sehe ich aus praktischen Gründen von diesen Mischformen ab, um das psychologisch Wesentliche möglichst klar herauszuarbeiten. Stets jedoch muß man sich im Bewußtsein halten, daß kein hermetischer Abschluß der Gattungen gegeneinander besteht, daß vielmehr immer noch ihre ursprüngliche Einheit weiterlebt. Denn in der ältesten Kunst sind Epik, Lyrik und Dramatik nicht geschieden, sondern vereinigt, und zwar meist mit Musik und Tanz zu einer Gesamtheit, die ich als die „musische Urkunst" bezeichne, und auf die ich zunächst eingehe, da in ihr wesentliche Stilmittel der später getrennten Gattungen vorgebildet sind.

2. Die musische Urkunst. Man darf nämlich die Geschichte der Dichtung nicht mit der Ilias oder dem Hildebrandslied beginnen, weil der Zufall der Überlieferung diese als älteste Urkunden uns hat zukommen lassen. In Wahrheit sind die großen Epen kein Anfang, sondern Krönungen langer Überlieferung. Wir können aus mannigfachen Anhalten aber Schlüsse auf die vorhergehenden Dichtungen ziehen, und alles weist darauf hin, daß sie von gleicher Art

waren, wie noch heute die Dichtungen primitiver Völker. Sichere Zeugnisse lassen erkennen, daß die ältesten Gesänge späterer Kulturvölker jener primitiven Urkunst angehörten, die nicht nur Tanz und Musik umschloß, sondern auch epische, lyrische und dramatische Momente in ursprünglicher Einheit. So die ältesten Siegeslieder der hebräischen Poesie: „Mirjam die Prophetin nahm eine Pauke in die Hand; und alle Weiber folgten ihr hinaus mit Pauken am Reigen. Und Mirjam sang ihnen vor: Lasset uns dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche Tat getan, Mann und Roß hat er ins Meer gestürzt" (2. Mos. 15, 20). Und ähnlich ist das Siegeslied 1. Sam. 18, 7 nach Davids Sieg über Goliath: „Die Weiber sangen gegeneinander und spielten und sprachen: Saul hat tausend geschlagen, aber David zehntausend!" Hier tritt deutlich neben dem Episch-Lyrisch-Musikalischen auch das Dramatische heraus.

Ähnlich kurze, gesungene Berichte sind die Lieder aller Naturvölker, so z. B. der Wedda auf Ceylon:

Keheliawel neguna	Auf dem Keheliawelbaum stieg er
Pala, pala, gehagen, wetuna.	herab, herab vom Baum fiel er.

Oder die Lieder sind mimische Schilderungen, wie in folgendem Weddalied, in dem das Gurren der Tauben nachgeahmt wird:

:|: Mamini mamini ma deyya :|:	:|: Mamini mamini ma deyya
:|: Taravelpita koeyeiyo :|:	:|: Die Tauben von Taravelpita :|:
Kuturung, kuturung kiyannau	Sagen kuturung kuturung
Humbe humbe humbe humbe	Humbe humbe humbe
:|: Tanini tanini tanane. :|:	:|: Tanini tanini tanini. :|:

Auch ontogenetisch können wir diese musikalisch-verbale-mimische Frühstufe aufzeigen. Ich hörte Kinder auf der Straße immer wieder folgende Zeile singen und durch Gesten begleiten: „Paul is in' Dréck gefállen, Paul is in' Dréck gefállen!"

Wie solche Gesänge primitiver Völker nicht in die poetischen Kategorien eingehen, so sind sie auch nicht rein ästhetisch, sondern dienen vielfach praktischen Zwecken der Arbeitserleichterung, der Zauberei, der Verhöhnung von Feinden.

In solcher ursprünglichen Einheit der musischen Künste wurzeln manche Stilformen, die sich auch später, als die Trennung eingetreten war, am Leben hielten, so vor allem der Rhythmus. Davon wird später zu sprechen sein. Hier interessiert uns der Prozeß der

Verselbständigung der Einzelkünste. Dieser Prozeß ist nicht plötzlich eingetreten, sondern stufenweise, und ist bis auf den heutigen Tag nicht radikal vollzogen, da noch immer engste Beziehungen zwischen Lyrik und Musik, Drama und Musik, Drama und Tanz bestehen. Der Hauptgrund für die Trennung liegt in der Bevorzugung einzelner Seiten der Urkunst und dem daher rührenden Überflüssigwerden anderer. So mußte das Bevorzugen eines vorwärtsdrängenden Erzählens von Tatbeständen die begleitende Musik und Mimik bald als hemmend erscheinen lassen. Außerdem prägte die selbständig gewordene epische Teiltendenz des Vortragenden spezifische Stilmittel aus, die in der Urkunst fehlten. Das geschah vor allem im Hinblick auf den Genießenden, und wir werden daher die Stilformen der Darbietung nur verstehen, wenn wir die Psychologie des Publikums heranziehen. Auch die Verwandtschaft einzelner Stoffe mit bestimmten Darbietungsformen beeinflußt den Stil.

Nur der Laie meint, es sei in der Kunst alles mit allem möglich. In Wirklichkeit haben die großen Künstler niemals versucht, Schwierigkeiten zu forcieren, sondern haben ihnen sorgfältig Rechnung getragen, wie ein großer Stratege auch nicht die Schwierigkeiten des Terrains zu negieren pflegt, sondern scheinbare Hindernisse zu Verbündeten zu machen weiß. So sind oft Nötigungen Mittel zu stärksten Wirkungen geworden. Der Zwang zur Akteinteilung aus Rücksicht auf die Aufnahmefähigkeit des Publikums z. B. hat jene klare Disposition und Geschlossenheit der Form mit sich gebracht, die das Drama vor dem oft uferlosen Roman voraushat.

Die Stilformen sind aufs feinste der Verfassung des Publikums angepaßt. Wo Willkür einzelner neue Formen zu konstruieren suchte, ist niemals etwas daraus geworden. So ging es mit den Versuchen der deutschen Romantik, der Fr. Schlegel, Novalis usw., die aus der Reflexion heraus eine neue Form des Romans finden wollten, so erging es mit der Holzschen „Revolution der Lyrik". Da, wo das Verfahren des Dichters nicht feinste Fühlung behielt mit allen anderen Faktoren, ging es in die Irre. Gerade die größten Künstler haben selten versucht, neue Formen zu schaffen, sondern haben nur die vorhandenen in genialer Weise benutzt. So hat man bemerkt, daß Goethe keine neue Versform, keine neue

Strophe eingeführt hat. Die meisten Versuche, aus Willkür oder Theorie heraus neue Formen zu schaffen, sind gescheitert.

3. Das Märchen. Wenn wir auch die Epik als enthalten in der Urkunst erweisen konnten, und wenn sich eine Entwicklungslinie von dieser über die Ballade zum Heldenepos ziehen läßt, so sind doch noch andere Wurzeln der späteren Kunstepik aufzuzeigen. Es besteht neben jener „Urkunst" bei primitiven Völkern eine Prosaerzählung, deren Reste ebenfalls in den Hintergründen des Kulturlebens weiterbestehen: das Märchen. Freilich darf man das primitive Märchen, das uns neuerdings in zahlreichen Sammlungen erschlossen ist, nicht mit fälschlicher Einlegung zivilisierten Seelenlebens als bewußte Phantastik ansehen. Der primitive Mensch glaubt an den Märcheninhalt, der nicht etwa als „rein ästhetisches Produkt von der „religiösen" Mythenerzählung zu trennen ist. Wundt, der in seiner Völkerpsychologie ausführliche Forschungen über dies Gebiet vorlegt, hebt als charakteristisch für das Märchen erstens seine räumliche und zeitliche Unbestimmtheit und zweitens die darin herrschende Zauberkausalität hervor.

Hier interessiert vor allem das Formale der Darstellung. Da fällt beim ganz primitiven Märchen besonders der Mangel der Abrundung auf. Begebenheiten werden berichtet, sie haben ein Ende, aber keinen Schluß. Als typisch stehe hier folgendes australische Märchen:

„Einige Frauen gehen mit ihren Kindern in das Feld, um Grassamen zu sammeln. Da trafen sie eine Elster. Sie erbietet sich, die Kinder zu hüten, bis die Frauen ihren Grassamen gesammelt haben. Diese überlassen der Elster die Kinder. Als sie aber zurückkommen, sind die Kinder verschwunden. Die Elster hat sie in einen hohlen Baum versteckt. Die Frauen hören die Kinder schreien, wissen aber nicht, wo sie sind, und kehren ohne sie wieder heim." (Zitiert nach Wundt.)

So erzählen auch bei uns naive Menschen: ohne Rücksicht auf das Interesse des Hörers, ohne rechte Steigerung, ohne einen Abschluß, der ein sinnvolles Ganze aus dem Nacheinander der Begebnisse werden läßt.

4. Das balladenhafte Lied. Die erste strengere Kunstform epischen Charakters ist das balladenhafte Lied, das meistens einen Helden besingt. Sein Stil ist vermutlich durch Zusammentreffen der Form der mimisch-musikalisch-poetischen Urkunst und des Prosamärchens entstanden. Der in der ersten Form mit dürf-

tiger Knappheit herausgesagte Inhalt wird nach Art der zweiten ausgesponnen. Außerdem hat der Umstand, daß solche Heldenballaden im großen Festsaal oder auf offenem Markte vorgetragen wurden, zu einer gehobeneren Vortragsweise geführt: denn der Gesang trägt weiter als die bloße Sprache und war auch in seinen gesteigerten Ausdrucksmöglichkeiten dem heroischen Stoffe angemessener als die Prosa. Solche Lieder sang Demodokos im Saale der Phäaken, eine solche Ballade ist im altdeutschen Hildebrandslied auf uns gekommen, und als noch heute lebendige Kunstform können wir das Heldenlied bei uralaltaischen und slavischen Stämmen, am besten bei den Serben, kennen lernen. Der Umstand des öffentlichen Vortrags vor zahlreichen Hörern zwingt im Gegensatz zur Märchenerzählung zu strenger Konzentration, zur bewußteren Auswahl der Motive, von denen nur die stärksten wuchtig genug sind, zu Steigerungen und einer gewissen Abrundung. Gegenüber dem Urkunstwerk findet man jedoch — schon durch die Länge des Vortrages bedingt — eine gewisse Beruhigung, der Rhythmus wird gleichmäßiger, der Refrain tritt zurück.

5. **Das große Epos.** Solche balladenhaften Lieder liegen den großen H e l d e n e p e n zugrunde, wie sie in den homerischen Gesängen, dem Rolandslied, der Nibelunge Nôt und anderen überliefert sind. Man kann jene Balladen noch innerhalb der großen Epen erkennen wie antike Säulen und Mauerreste in den mittelalterlichen Bauten Italiens.

Wie hat sich dieser Übergang vollzogen? Früher glaubte man mit Wolf und Lachmann, es habe sich um Sammlung und Aneinanderreihung solcher Einzellieder gehandelt. Dieser „Sammeltheorie" eben stehen Bedenken entgegen. Der Stil der großen Epen ist nicht derselbe wie der der Balladen, nein, nur an einzelnen Stellen schimmert der Balladenstil durch. Sonst findet sich durchgreifende Verschiedenheit, die durch die Sammeltheorie nicht erklärt ist. Besonders A. Heusler hat auf diese Schwierigkeiten hingewiesen. Er bezeichnet die Stilgegensätze als liedhafte Knappheit einerseits und epische Breite andererseits. Dazu kommen die allerdings nicht so durchgehenden Gegensätze: mündlich-schriftlich, gesprochen-gesungen und oft auch strophisch und nichtstrophisch.

Heusler stellt der Sammeltheorie eine andere gegenüber, die man als „Schwelltheorie" bezeichnen kann. Er schreibt: „Die Hel-

densagen haben in Deutschland vom 5. bis zum 12. Jahrhundert zwar sehr bedeutende Umgestaltungen erfahren, aber ein sonderlich reicher Zuwachs wurde auch den Sagen, die gut in der Erinnerung hafteten, nicht zuteil. Sie bleiben kurze Liedinhalte, mit einem bescheidenen Bestande an Szenen und Personen. Dies hinderte nicht, daß die Lieder derselben Sagen in Einzelheiten ein gewisses Sondereigentum erwarben. Die Möglichkeit war vorhanden, durch Zusammentragen dieser Sonderzüge ein reiches, gegliedertes Bild der Sage zu schaffen. Dies hat die oberdeutsche Ependichtung des 12. und 13. Jahrhunderts getan. Sie hat außerdem durch subjektive Neuschöpfung, von den anderen Erzählgattungen mehr oder minder befruchtet, die Zahl der dramatischen Auftritte und bedeutsamen Gestalten vermehrt, die alte Sage in ihrem eigenen Geiste weiter ausgedichtet. Sie hat drittens, und das ist das wichtigste, die Darstellungsart von Grund auf umgewandelt, nämlich die liedhafte Gedrungenheit der bisher üblichen Sagenpflege zu erzählerischer Breite nach dem Vorgang geistlicher und höfischer Epik hinübergeführt."

Man wird sich den Vorgang so vorstellen dürfen und ähnlich auch bei anderen Völkern. Wo aber liegt der tiefere Grund dafür? Nach unserer Anschauung kann kein Zweifel sein, daß wir ihn in der Art der Darbietung zu suchen haben, von der alle anderen Unterschiede abhängen. Vor allem durch die Verbreitung der Schrift wurde es möglich, große Stoffmassen zu überschauen, zur Verfügung zu halten und dem Stoffbedürfnis des Publikums in größerem Maße Rechnung zu tragen. Und zwar wurde das in zwiefacher Hinsicht getan, einerseits, indem man den Faden in die Länge spann, andererseits, indem man die Handlung aufschwellte. Parallel damit ging das Zurücktreten des musikalischen Vortrags, wodurch gewisse Stileigenheiten der Ballade wie die Wiederholungen, der Gleichlauf der Sätze, die Symmetrie der Perioden ihrer Wurzeln beraubt wurden. Außerdem mußte das als Ersatz für die schwindende Intensität der Wirkung eine größere Extensität durch Detailschilderungen, Episoden usw. mit sich bringen, was alles den Stil des großen Epos kennzeichnet.

6. Der Roman. Wir pflegen heute, wenn wir von epischer Kunst sprechen, den Roman meist dem alten Versepos gleichzuordnen, indem wir scheinbare Äußerlichkeiten, wie den Vers, auf die leichte

Achsel nehmen. Schillers Wort, der Romanschreiber sei der Halbbruder des Dichters, erscheint uns als ungerecht. Gewiß lassen sich Epos und Roman unter dem Gesichtspunkte des Erzählens zusammenordnen, trotzdem ist der Roman, wenn er auch Erbe des Versepos ist, damit nicht identisch. Der Vers allein macht's nicht; der Unterschied liegt tiefer, was schon dadurch zum Bewußtsein gebracht werden kann, daß man etwa die „Odyssee" und den „Trompeter von Säckingen" vergleicht; erstere ist ein Epos, letzterer ein Roman in Versen. — Es ist nicht nur die äußere Form, es ist auch die „spezifische Schwere" des Inhalts, die Abrundung einzelner Teile und anderes, was das alte Epos im Innersten vom Romane unterscheidet.

Der Hauptgrund für alle diese Unterschiede ist auch hier in der Art der Darbietung zu suchen. Das alte Epos, wenn es auch schon aufgeschrieben war, blieb doch in ganz anderem Maße der Rezitation und dem mündlichen Vortrag vorbehalten als der Roman. Noch Dantes und Tassos Epen wurden öffentlich rezitiert und vorgelesen. Das Aufkommen des Romans fällt dagegen mit der weiteren Ausbreitung des Buches, vor allem des gedruckten Buches zusammen. Indem das Werk aber für die Einzellektüre bestimmt und vom Einzelleser daher in seinen Wirkungsfaktoren bedingt wurde, mußte ein tiefgreifender Unterschied eintreten. Wandlungen, die bereits das große Versepos gegenüber der Ballade zeigte, mußten in noch konsequenterer Weise sich ausbilden. Die Konzentration und die Rücksicht, die ein unmittelbar gegenwärtiges, in großer Zahl lauschendes Publikum vom Dichter forderte, fallen weg. Der Einzelleser, der nicht ein abgerundetes Ganze braucht, sondern nach Belieben die Lektüre unterbricht und wieder aufnimmt, ist entscheidende Instanz; die Kultur der Sprache, vor allem die Kunst des Verses, die für den Rezitator ein wichtiger Wirkungsfaktor waren, verlieren für den leise lesenden Einzelnen an Wichtigkeit und werden entbehrlich. Dafür wird das Stoffbedürfnis viel größer und kann, da nicht das Gedächtnis, sondern der Druck vermittelt, in ganz anderem Maße befriedigt werden. Auch die Qualität des Stoffes wird eine andere. Da das alte Epos, infolge der ganzen Darbietung auf Wiederholung, auf öfteres Gehörtwerden eingerichtet sein mußte, so brauchte es so machtvolle und reiche Motive, die es vertrugen, immer von neuem ge-

nossen zu werden. Beim gedruckten Roman, der heute gelesen und morgen von einem neuen verdrängt wird, sind allzu große Schwere und Tiefe der Motive eher der raschen Wirkung schädlich. — Dafür hat er Raum für differenzierte, intime, leise Inhalte, wie sie wiederum dem großen Epos nicht lagen. Kurz, die Darbietung des Romans ist eine andere, und das wirkt zurück auf den Stil. Wir ahnen heute gar nicht mehr den Eindruck der frühen Heldenepen, weil wir sie nicht rhapsodisch vorgetragen hören, sondern sie einzeln lesend wie Romane genießen. Der Roman aber, der sich an den Einzelleser wendet, ist recht eigentlich die unserem raschlebenden, differenzierten, individualisierten Zeitalter angemessene Form.

7. Die Novelle. Neben dem Roman steht die Novelle, die ihrerseits einen eigenen Stil hat, der nicht etwa bloß durch die verschiedene Länge zu charakterisieren ist, wie Gottfried Keller gewollt hat. Auch die nach Inhalten sondernde Unterscheidung, wie sie Spielhagen vorgenommen hat, ist nicht erschöpfend. Er behauptet nämlich, die Novelle stelle einen einzelnen, übrigens entscheidenden Lebensvorgang dar, und könne, um diesen Mittelpunkt angeordnet, eine ausbreitende Entwicklung und wesentliche Veränderung der Charaktere nicht bieten. Ähnlich würde die Definition derer lauten, die mit Heyse Boccaccios bekannte Falkennovelle als Mustertypus der Gattung ansehen. — Indessen ist diese inhaltliche Unterscheidung nicht grundlegend; es gibt dickbauchige Romane genug, die keine eigentliche Entwicklung von Charakteren bieten, und echte Novellen, die das dennoch leisten.

Mir scheint, auch hier muß man in der Art des Vortrags das Wesen des Stilunterschieds suchen. Denn die Novelle hat ein ganz anderes Tempo, einen anderen Rhythmus, überhaupt andere innere Maße als der Roman. Wenn auch in der modernen Literatur die Stilunterschiede oft verwaschen sind, so kann doch darüber, ob echter Novellenstil oder echter Romanstil vorliegt, kaum ein Zweifel sein. — Entscheidend ist die bewußte oder unbewußte Einstellung des Verfassers auf eine bestimmte Art der Darbietung.

Diese aber ist für den Roman, wie ausführlich dargelegt ist, das Lesen im Buch; die Novelle dagegen ist in viel höherem Grade für die mündliche Erzählung oder wenigstens für das Vorlesen geeignet. Wir wissen, daß die echten Novellendichter ihre Werke gern und oft vorlasen; der Roman bietet schon durch seine Länge

fürs Vorlesen sehr ungünstige Bedingungen. Daß bei der Novelle der Kontakt mit der mündlichen Erzählung nicht verloren ist, zeigt sich auch darin, daß die echten Novellisten gern in der Geschichte selber einen Erzähler auftreten lassen, dem sie nun die Haupterzählung in den Mund legen; Romane dagegen geben sich oft als Tagebücher, Briefe, Chroniken, kurz Geschriebenes, nicht Gesprochenes. Indem aber der Dichter für ein vorhandenes oder gedachtes Hörpublikum arbeitet, muß er sich notwendig dessen Forderungen anpassen, die auch der Ballade und dem Drama gegenüber so stark hervortreten. Daher steht die Novelle dem Drama näher als der Roman, und man hat wohl gute Dramen aus Novellen, nie aus Romanen geschöpft. Diese Forderungen des Hörpublikums aber sind: straffster Aufbau, rasches Tempo, Wucht und Drastik der Motive, alles Dinge, die auch im guten, gern in Kleinmalerei schwelgenden Romane zu fehlen pflegen. Daher sind in der Novelle Abschweifungen, Einlagen gedanklichen oder lyrischen Inhalts unmöglich; man hat das Gefühl, der Hörer würde den Vorleser mit dem Zuruf „zur Sache!" unterbrechen. So bedingt auch für die Novelle die Art der Darbietung den Stil.

Eine neuerdings in Aufnahme gekommene Form ist die Skizze, die meist ihre Reize aus besonderer Stimmungsfeinheit schöpft und sich von der Novelle durch geringere Plastik der Handlung unterscheidet. Man kann in ihr die Prosaauflösung lyrischer Gedichte sehen. Trotz Turgeniew, Huysmans, Altenberg und anderen hat die Skizze es jedoch nicht zu fester künstlerischer Form gebracht. Wie der Roman, die Prosaauflösung des Epos, so ist die Skizze ein Produkt für den Druck, nicht für das Rezitieren, wie das eigentliche Lyrikon; in der Regel versagt sie daher beim Vorlesen.

8. **Das Epische als ästhetische Kategorie.** Darf man nun auf Grund der tatsächlichen Unterlagen einen spezifisch epischen Stil als ästhetische Kategorie aufstellen? Man kann unter Berücksichtigung der psychologischen Besonderheit der Darbietung und der damit zusammenhängenden Stoffwahl, wie wir es getan, einige charakteristische Momente erkennen, man muß sich aber bewußt sein, daß es nicht „den" epischen Stil, sondern mehrere Arten gibt. Wenn man z. B. die „Breite" fordert, so verallgemeinert man, vom großen Epos ausgehend, einen Umstand, der weder für Ballade noch Novelle gilt.

Auch durch Betonung der Gegensätzlichkeit gegen andere Stilgattungen kann man einen garantiert rein epischen Stil nicht gewinnen. Eine solche Gegensätzlichkeit gegen die Lyrik liegt in der Forderung nach „Objektivität" des Epikers; einen Gegensatz gegen den Dramatiker betont die Forderung, daß die Geschehnisse nicht direkt, „sondern durch ein organisch mit der Dichtung selber verwachsenes Medium übermittelt werden". Man sieht, polare Gegensätze! Beide können sich auf große Meister berufen, und doch sind diese Forderungen nicht absolut, sondern nur Möglichkeiten. Die Objektivität kann trefflich wirken, etwa in der sachlichen Knappheit altitalienischer Novellisten, in der gehaltenen Kühle Flauberts, in der gespielten Nüchternheit, mit der Merimée seine atemraubenden Geschehnisse berichten läßt. Freilich wird damit sogar die Objektivität zu einer subjektiven „Rolle". — Andererseits kann gerade die persönliche Anteilnahme des Erzählers dem Stil besondere Wärme und Lebendigkeit verleihen! Man denke an Kleists „Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege", in der die unverhohlene Bewunderung des erzählenden Wirtes für den Helden der ganzen Geschichte ihr prachtvolles Tempo und Feuer verleiht. Der Reiz der Erzählungskunst Th. Manns liegt in der feinen, ironischen Überlegenheit, mit der er seine Gestalten sieht, die Erzählungskunst der Ricarda Huch dagegen entzückt durch weibliche Verklärung aller Gestalten. Ja, ein Halb- und Mißverstehen durch den Berichterstatter kann feine Reize erzielen wie in der „Rôtisserie de la Reine Pédauque" von Anatole France der Bericht des guten Tournebroche. Auch der Umstand, daß in den meisten Erzählungen große Partien im direkten Dialog gegeben werden, braucht die Färbung durch das Medium des Erzählers nicht aufzuheben. Es ist zuzugeben, daß alle direkten Reden die Sprecher recht gut charakterisieren können und doch in sehr hohem Grade auch die Persönlichkeit des Erzählers widerspiegeln (wie denn Fontanes Figuren bei aller Individualisierung des Dialogs doch „fontanisch" sprechen).

9. Der musikalische Charakter der Lyrik. Von allen Darbietungsformen hat die L y r i k den Zusammenhang mit der Urkunst am längsten bewahrt, ja die Verbindung mit der Musik ist bis auf den heutigen Tag nicht zerrissen. Auch wo Gedichte ohne Rücksicht auf Vertonung entstehen, strebt doch ihre rein sprachliche Form

nach musikalischen Wirkungen. Alles „Musikalische" der Sprache (Reim, Rhythmus, Refrain, Strophenbildung) hat sich in der Lyrik auch dann erhalten, wenn Epik und Dramatik längst darauf verzichtet haben.

Das ist tief verwurzelt in der Eigenart des Lyrikers. Während für den Epiker und den Dramatiker die Gegenständlichkeit einen eigenen Wert gewinnt, bleibt für den Lyriker alles Gegenständliche reines Symbol seines Gefühlslebens. Infolgedessen ist ihm die Sprache nicht bloß ein Weg zur Gegenständlichkeit, sondern unmittelbare lautliche Symbolik. So ist es möglich, lyrische Sprachgebilde ohne verständlichen Sinn zu schaffen, was bei der Epik unmöglich wäre. „De la musique avant toute chose!" ist die Parole des echten Lyrikers. Solche Lieder ohne verständliche Worte finden wir nicht bloß bei Naturvölkern und unseren Kindern, nein von Novalis und anderen Romantikern ebenso wie von den Symbolisten aller Länder ist immer wieder der Gedanke einer rein musikalischen Sprachkunst erwogen worden, die ganz auf gegenständlichen Inhalt verzichten könnte.

Die Darbietung der Lyrik ist auch dort musikalisch, wo diese nicht gesungen oder von Instrumenten begleitet wird. „Musikalisch" ist auch unsere Art, Gedichte zu lesen. Wir pflegen Gedichte zu „deklamieren" (was hier nicht tadelnd gemeint ist), d. h. wir wählen einen Vortrag, der nicht allein auf den Sinn geht, sondern die immanente Form zum Tönen bringen will. Wir lassen den Rhythmus der Verse erklingen, wir gliedern den Vortrag nach formaler, nicht inhaltlich bedingter Gesetzlichkeit, wir verwenden jenen rezitativischen Tonfall, aus dem nach H. Spencer alle Musik hervorgegangen sein soll, kurz, unser Deklamieren enthält (wenn auch nur andeutend) alle jene Elemente, die für primitive Völker, die noch keine festen Intervalle und Harmonien kennen, das Wesen der Musik ausmachen. Auch unser „Deklamieren" ist mindestens ebensosehr Gesang als Sprechen.

Mit der Art der Darbietung hängt noch ein anderes wesentliches, wenn auch scheinbar äußerliches Merkmal der Lyrik zusammen: die Kürze. Der reine Gefühlsausdruck würde sich selbst aufheben durch allzu große Geschwätzigkeit. Der Erzähler wechselnder Geschehnisse kann in die Breite gehen, ohne den Zuhörer zu ermüden; wer nur ein starkes, überwallendes Gefühl äußern will,

würde die Wirkung durch zu große Gründlichkeit schwächen. Wie im Leben ist in der Kunst das tiefste Gefühl wortkarg und herb, nur das oberflächliche ist geschwätzig. Daher sind die größten Lyriker aller Zeiten kurz im Ausdruck gewesen, dafür um so prägnanter und wuchtiger; daher geht in der Form die echte Lyrik nicht auf Quantität, sondern auf Qualität. Die lyrische Form ist am feinsten durchgearbeitet und am individuellsten gebildet, strebt auch die geringste Schattierung des Gehaltes widerzuspiegeln, während für die epische Form eine gewisse Gleichförmigkeit bezeichnend ist.

10. Unmittelbare und mittelbare Lyrik. Nach der Rolle des gegenständlichen Elementes kann man zwei Arten der Lyrik scheiden: unmittelbare und mittelbare. Die erstere spricht, von den rein akustischen Werten der Sprache aufs stärkste unterstützt, direkt das Gefühl aus. Die mittelbare Lyrik gibt das Gefühl nur in Spiegelung, durch dritte Elemente läßt sie es im Genießenden indirekt entstehen. Sei es, daß der Dichter ein Landschaftsbild, sei es, daß er gefühlswirkende Ereignisse als Symbole für seine eigenen Gefühle aufrollt, immer ist das Verfahren indirekt. Je nach der bildmäßigen oder aktmäßigen Symbolik könnte man da wieder von einer schildernden und erzählenden Lyrik sprechen.

Beispiele mögen zunächst diesen Gegensatz illustrieren. Gewiß kommen auch in der unmittelbaren Lyrik gegenständliche Elemente vor, aber sie sind nicht reales Objekt, bloß Symbol für das Gefühl. Es ist die leidenschaftliche Unmittelbarkeit, das „Gradeheraussagen", was den Leser packt. Die sprachliche Form ist daher am liebsten der Ausruf, der Wunschsatz. Man lese daraufhin Goethes „Mailied":

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust
O Erd', o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb', o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn! usw.

Freilich sind die Mittel des unmittelbaren Ausdrucks nicht sehr zahlreich. So leicht sie sich in Frühzeiten oder in Volksliedern einstellen, so selten finden sie sich bei Dichtern verwickelteren Seelen-

lebens. Diese brauchen eine Vermittlung zur Aussprache ihres Stimmungslebens und finden sie in der Außenwelt, die ja — wie ich oben zeigte — in symbolhafter „Verwandtschaft" mit den Gefühlen steht. Solche Dichter sprechen nicht ihr Gefühl aus, sie geben nur die Situation, in der es entstand, und überlassen es dieser, im Leser ähnliche Gefühle anzuschlagen. Man lese daraufhin folgendes Gedicht. Es stammt von Stefan George und ist — unter Beibehaltung der Schreibweise — seinem Buche „Das Jahr der Seele" entnommen:

Komm in den totgesagten park und schau!
Der schimmer ferner lächelnder gestade,
Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellt die weiher und die bunten pfade.

Dort nimm das tiefe gelb, das weiche grau
Von birken und von buchs, der Wind ist lau,
Die späten rosen welkten noch nicht ganz.
Erlese, küsse sie und flicht den kranz.

Vergiß auch diese letzten astern nicht!
Den purpur um die ranken wilder reben
Und auch was übrig blieb von grünem leben
Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.

Man wird durch einen Vergleich mit dem Goetheschen Gedichte sofort den Unterschied erkennen. Der objektive gegenständliche Inhalt tritt in ganz anderer Weise vor, es ist hier kein überquellendes inneres Gefühl, das sich der äußeren Dinge nur als Echo bedient. Der direkte Gefühlsausdruck fehlt vollständig. Nur indirekt durch die Schilderung wird auch in uns die Herbststimmung geweckt, die den Dichter erfüllt. Wie in einem Gemälde wirken die Gegenstände an sich. Allerdings sind sie nicht nebeneinandergestellt, sondern durch eine zarte Handlung innerlich verknüpft. Aber diese Handlung ist nur ideal, nicht material. Sie besteht nur als Ausdruck der Stimmung, hat keinerlei Eigenwert, wie in der Epik.

Natürlich lassen sich nicht alle Gedichte in diese Kategorien einreihen. Ich habe den Gegensatz aufgestellt, um die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des Lyrikers möglichst scharf herauszuarbeiten, Ausdrucksmöglichkeiten, die in Wirklichkeit meist nebeneinander im gleichen Gedicht auftreten, ohne sich zu schädigen. Sehr

viele Gedichte sind Zwischen- und Mischformen, indem nämlich der Dichter eine Zeitlang rein gegenständlich schildert oder erzählt und dann plötzlich mit subjektiven Ausrufen unterbricht. So haben wir in Goethes „Willkommen und Abschied" zunächst ein lyrisches Gedicht vom erzählend-mittelbaren Typus. In der Hauptsache berichtet der Dichter nur seinen Ritt zum Willkommen und dann den Abschied. Aber zuweilen unterbricht er das mit unmittelbarem Ausdruck seines Gefühls, so mit dem Ausruf am Schlusse: „Und doch, welch Glück, geliebt zu werden! Und lieben, Götter, welch ein Glück!". Es hat nicht an Theoretikern gefehlt, die das als Stillosigkeit bezeichnet haben. Das geht viel zu weit und heißt, die ästhetischen Theorien überschätzen. Diese sind dafür da, das Kunstgenießen zu klären und zu fördern, nicht es durch Aufstellen künstlicher Barrieren und Vorschriften zu hemmen. Da erfahrungsgemäß von solchen Mischformen stärkste und echteste Wirkungen ausgegangen sind (und gerade diesem Goetheschen Gedicht gegenüber jenes Verdikt als lächerliche Pedanterie wirkt), so tut die Ästhetik gut, diese Erfahrungen anzuerkennen und solche Mischform als berechtigte Stilgattung gelten zu lassen. Daß darin Minderwertiges geleistet wird, teilt sie leider mit anderen, durch die Ästhetik autorisierten Stilgattungen. Beschränkung auf eine Ausdrucksmöglichkeit ist noch keine Garantie für den Wert.

11. Das Ich in der Lyrik. Man hat die Lyrik auch danach eingeteilt, wie das Ich des Dichters in seinem Liede erscheint und hat so Ichlyrik, Rollen- und Maskenlyrik unterschieden. Diese Einteilung ist jedoch als psychologische Deutung des Verhaltens des Dichters keineswegs erschöpfend und für das Verhalten des Genießenden unwesentlich.

Denn für den Genießenden macht es keinen wesentlichen Unterschied, ob er sich in das empirische Ich des Dichters oder in eine von diesem angenommene Rolle hineinfühlt. Wer ein Gedicht Hölderlins nur nacherleben zu können glaubt, wenn er genau über das Leben des Dichters Bescheid weiß, liest als Literarhistoriker, nicht als Mensch. Wer nicht beim Lesen eines Gedichts das Gefühl hat: „tua res agitur!", steht ihm kunstfremd gegenüber. Niemand zwingt uns, bei dem „Ich" in Goethes Lied „An den Mond" an den weiland großherzoglich-weimarischen Minister J. W. G. zu denken. Für den seelischen Vorgang des Kunsterlebens ist es nebensächlich,

ob Goethe sich als er selbst, als Hafis oder sonstwie gibt. Für den Leser sind alle Masken ein vielleicht reizvolles Beiwerk, hinter dem er jedoch das Reinmenschliche herausspüren muß, wenn er ein Gedicht wirklich erleben soll. Und es ist für ihn nicht schwerer, sich in Goethes eigene Person als in eine von ihm angenommene Rolle einzufühlen.

Von seiten des Dichters aus betrachtet bestehen jedoch viel mehr Verschiedenheiten der Ichhaltung als jene Einteilung annimmt. Es gibt da zunächst mehrere Grade der Individualisierung. Er kann ganz im eigenen Namen, aus seiner rein privaten Persönlichkeit heraus „ich“ sagen, er kann auch seine Geliebte mit Namen nennen (was z. B. Horaz und viele andere tun), er kann auch nur als das „typische“ Ich sprechen, auch „die Geliebte“ nur als Typus auftreten lassen; er kann sogar als ein „Ich“ sprechen, das alles Individuelle abgestreift hat, wie das viele Mystiker tun. Er kann auch aus sich ein sublimiertes Ich entwickeln, eine gesteigerte Persönlichkeit, ein Ideal von sich, wie das Nietzsche im Zarathustra, Stefan George, Dehmel und andere getan haben. Er kann sich natürlich auch in die mannigfachsten fremden Individuen, ja in nichtmenschliche Wesenheiten einleben und aus ihnen heraus dichten.

Die Gründe, die einen Dichter dazu bewegen, eine Maske vorzunehmen oder sich in eine Rolle hineinzuversetzen, können sehr verschieden sein. Zuweilen mag es eine gewisse Schamhaftigkeit sein, öfter jedoch ist es wohl darum, weil historische oder mythologische Gestalten gleichsam größere Dimensionen gestatten, wie es eine Erfahrungstatsache ist, daß auf der Bühne dieselben Motive wuchtiger und bedeutender wirken, wenn sie sich bei Königen abspielen, als wenn sie in eine Tagelöhnerfamilie versetzt sind. So werden die Stimmungen herber, schmerzlicher Einsamkeit und bittersüßer Resignation, die C. F. Meyer seinen Hutten erleben läßt, für uns bedeutsamer, weil sie sich an diese historisch geadelte Persönlichkeit knüpfen. Natürlich wird ein Gedicht durch solche Verkleidungen des Ich allein nie gut oder schlecht, aber als sekundärer Faktor kommen auch solche Umstände in Betracht. Dazu tritt ferner, daß historische Personen und Geschehnisse häufig als Anregung wirken, um allerlei eigene Erlebnisse in sie hineinzuprojizieren, ja vielleicht sogar diese erst in der Phantasie erwecken.

12. Das mimische Spiel. Auch das Drama ist aus der einheitlichen musischen Urkunst hervorgegangen, wobei allerdings eine andere selbständige Kunstgattung ebenfalls von Einfluß gewesen ist: das mimische Spiel. Diese ursprünglich keineswegs künstlerische körperliche Betätigung erhält durch Verbindung mit Wort und Gesang „Formcharakter", wird damit Kunst.

Bereits im Tierleben finden sich mannigfache Spiele dramatischer Art. Das Tier betreibt seine Handlungen, die es im Ernstfalle auszuüben genötigt ist, auch ohne direkten Zweck, eben als Spiel. Es wäre falsch, alles das als „Nachahmung" zu deuten; oft ist das Spiel eher „Vorahnung"; denn die jungen Tiere spielen ihre Ernsthandlungen auch aus reinem Instinkt heraus, ohne je Vorbilder gesehen zu haben. Besonders zu Werbezwecken führen die verschiedensten Tierarten oft sehr komplizierte Kampfspiele aus, die sich dadurch bereits als „Schau-spiele" charakterisieren, daß sie vielfach für Zuschauer, meist die Weibchen, berechnet sind.

Spiele ähnlicher Art werden auch bei primitiven Menschen eifrig gepflegt. Der „Mimus" der Alten war ein Sammelbegriff für die mannigfachsten körperlichen Vorführungen. Derartige Darbietungen pflegt man nicht als Kunst anzusprechen, weil ihnen der Begriff der Form fehlt. Sie bestehen bis in unsre Tage noch in Zirkusvorführungen und Gauklerei mannigfacher Art neben dem künstlerischen Theater her. Besonders die Komödie hat im „Mimus" ihre Vorbereitung gefunden. Zur Kunst im eigentlichen Sinne wird er jedoch erst, wenn er sich mit Wort und Musik verbindet.

Diese Verbindung war aber anderseits vorbereitet im primitiven Gesamtkunstwerk. Es mußten nur die darin enthaltenen mimischen Elemente zu größeren Zusammenhängen ausgesponnen werden. Das geschah zunächst in Verbindung mit der Ausspinnung einer Erzählung. Indem ein Rhapsode erzählte, mimte er wenigstens andeutend das Geschehen. Wurde der Bericht auf mehrere Sprecher verteilt, so war der wichtigste Schritt zur Dramatisierung vollzogen. Wir können sowohl in der griechischen Tragödie wie im mittelalterlichen Bühnenspiel diese Entwicklung verfolgen.

13. Das Theater und seine künstlerischen Bedingungen. Die Entstehung einer geschlossenen dramatischen Kunstform wird verständlich durch die Besonderheit der Darbietung, eben das Thea-

ter. Es wird also unsere Aufgabe sein, aus den Bedingungen der Bühne heraus das Wesen des Dramas zu erläutern. Und zwar sind es drei Faktoren, die den Bühnenstil vor allem bedingen. 1. Der Umstand, daß das Drama durch Schauspieler sichtbar dargestellt wird, 2. der Umstand, daß das Theater eine große Menge von Zuschauern zu gleicher Zeit vereinigt und 3. daß diese Zuschauer nicht als Einzelmenschen, sondern als Masse Stellung nehmen zu den Vorführungen.

Durch die szenische Darstellung ist vor allem die Tatsache gesetzt, daß sich die dramatische Dichtung nicht bloß an das Wortverständnis, sondern auch an die visuellen und motorischen Aufnahmeorgane des Publikums wendet. Es gibt sogar szenische Darstellungen, die ganz auf das Wort verzichten. In der Pantomime, die in der Gegenwart im Kinematographentheater neu auflebt, haben wir völliges Überwiegen des Optischen, obwohl bezeichnenderweise die Musik bei solchen Aufführungen schier unentbehrlich scheint. Versuche wie die des Münchener Künstlertheaters wollten auch in höherem Sinne die optischen Wirkungen des Theaters wieder in den Vordergrund schieben, indem sie mit jeder Szene „Bild-" oder „Reliefwirkung" anstrebten. — Sonst nämlich kann man beim Kunstdrama im allgemeinen von einem Überwiegen des akustisch-verbalen Elementes sprechen, was damit zusammenhängt, daß eben „Dichter" diese Werke ausarbeiteten.

Die stärksten Wirkungen aber werden immer dort erzielt, wo Auge und Ohr in gleicher Weise gefesselt sind. Das kann durch Abwechslung geschehen, indem der Dialog durch Aufzüge, Lichteffekte usw. unterbrochen wird. Besser und edler jedoch ist die simultane Wirkung, wenn das Sichtbare und das Hörbare zu einheitlicher Wirkung zusammengehen. Es kennzeichnet den genialen Dramatiker, daß er solche Handlungen zu erfinden weiß, in denen der verbal-ideelle Gehalt durch das Sichtbare zum sinnfälligen Ausdruck gelangt. So bekommt das Sichtbare symbolischen Charakter. Schon Äschylos war Meister im Erfinden solcher Szenen. Wie symbolisieren sich, prachtvoll aufs Auge wirkend, die im Dialog sich äußernden Gefühle und Geschehnisse in den Purpurteppichen, die Klytämnestra vor dem heimkehrenden Agamemnon auf die Stufen breiten läßt, oder in dem blutbefleckten Netz, das Orest den Furien hinhält. Und solche Szenen lassen sich in allen großen

Dramen finden bis herab auf die Winternachtszene in John G. Borkman, wo die weite Schneenacht den Stimmungswechsel nach den dumpfen Stuben der früheren Akte symbolisiert, oder die Szene im Florian Geyer, wo die Verschwörer ihre Messer in die Tür stoßen. Und zwar pflegt die Einheit der Wirkung in allen solchen Szenen so gewahrt zu werden, daß das Wort verarbeitet, was sich dem Auge bietet, und die Szenerie sichtbar macht, was im Dialog anklingt. Bleibt eines isoliert, so verpufft die Wirkung. – Unter allem Sichtbaren der Bühne sind die Bewegungen und Gesten der Schauspieler weitaus das Wirksamste. Es liegt das darin, daß eine gute Geste stets der sichtbare Ausdruck eines seelischen Erlebens ist. Und ferner findet die Geste stärkste Resonanz im Zuschauer, weil er sie stets bis zu gewissem Grade „innerlich nachahmt" (Groos) und damit einer starken Suggestion unterliegt. Wir wissen aus der modernen Psychologie, daß jede Bewegungsvorstellung, auch jede Bewegungswahrnehmung unsre motorischen Nerven anregt, und da die motorischen Vorgänge in uns wieder aufs engste verknüpft sind mit dem Gefühlsleben, was besonders die James-Lange-Ribotsche Theorie betont, so ist leicht einzusehen, daß von allen Bewegungen eine besonders starke Wirkung ausgehen muß. Die Kunst des großen Schauspielers ist es, solche suggestiven Gesten zu finden, und die Kunst des echten dramatischen Dichters ist es, Szenen zu schaffen, die dem Schauspieler gestatten, seine Mimik zu entfalten. Nicht umsonst sind die größten Bühnendichter selber Schauspieler gewesen: Sophokles, Shakespeare, Molière. Und nichts pflegt von der Kunst großer Schauspieler so dauernd im Gedächtnis zu haften als gerade ausdrucksvolle Gesten und Haltungen. Es ist eine Erfahrungstatsache, daß diejenigen Szenen die stärksten Wirkungen hinterlassen, die in sichtbarem mimischen Geschehen sich entladen, was aus dem optisch-motorischen, meist auch durchs Wort unterstützten Doppelcharakter alles Mimischen hervorgeht.

Auch durch die eigentümlichen A u f n a h m e b e d i n g u n g e n d e s T h e a t e r p u b l i k u m s werden bestimmte Formen der dramatischen Dichtung vorgeschrieben.

Schon die äußere Gestaltung ist dadurch wie bei keiner andern Dichtungsart festgelegt. Durch die Aufnahmefähigkeit des Publikums ist ein bestimmtes Höchstmaß, aber auch ein bestimmtes

Mindestmaß gegeben; denn niemand geht, um ein kurzes Bruchstück allein zu sehen, ins Theater. Daher konnten sich die ungeheuren Mysterien des Mittelalters auf die Dauer nicht halten, oder wenigstens nur unter so außergewöhnlichen Bedingungen, wie wir sie in Oberammergau finden. Auch die Riesenwerke Richard Wagners sind eigentlich für solche ungewöhnlichen Bedingungen gedacht, und es ist die Frage, ob sie sich in dieser Länge als Repertoirestücke halten werden, wenn der eigentliche Hochdruck der Suggestion abgeflaut ist. Aber auch wenn die Stücke sehr kurz sind, entsprechen sie nicht den Bedingungen der Bühne, und man sieht sich daher gezwungen, sie mit andern zusammenzufügen, so daß sie, wie in den Trilogien der Attiker, fast den Charakter von einzelnen Akten erhalten. Indessen erweist sich dieser Zwang wie so oft als Ursache zu allerlei Tugenden, was man besonders einsieht, wenn man die Uferlosigkeit kennt, in die jene Lesedramen meist geraten. Ebenso ist die strenge innere Gliederung des Dramas durch die physische und psychische Aufnahmefähigkeit der Zuschauer bedingt. Der Dichter ist zu klarer Disposition und zur Abrundung der einzelnen Teile genötigt. Daher zeichnen sich Bühnenwerke, besonders im Vergleich zum Roman, meist durch geschlossene Gliederung aus.

Auch der Umstand, daß das Drama als einheitliches Ganzes genossen werden muß, zwingt zu weiteren Beschränkungen, die aber ebenfalls zu Tugenden des Kunstwerks werden. Dem unmittelbar gegenwärtigen Bühnenwerk gegenüber wird jede Unterbrechung der Kontinuität viel unangenehmer empfunden als beim Lesen einer Erzählung. Unsre Wirklichkeitsauffassung ist im Theater empfindlicher. Im Roman sind kühne Sprünge möglich, die im Theater heftig stören. Selbst einem Shakespeare gelingt es im „Wintermärchen" nicht, durch seine prologisierende „Zeit" die 17 Jahre Zwischenraum hinwegschwatzen zu lassen. Wir empfinden einen Bruch. Daher ist die alte Forderung der Einheit von Ort, Zeit und Handlung durchaus kein so törichtes Dogma, wie man, auf Shakespeare sich berufend, meint. Denn unsre Bühnenpraxis beweist ja deutlich, wie störend das beständige Wechseln ist, und alle Bühneneinrichtungen Shakespearescher Stücke haben letzten Endes nur das Hauptziel, wenigstens annähernd jene Einheitlichkeit heraufzuführen. Daß man diese nicht in dem pedan-

tischen Sinne mancher alter Franzosen nehmen soll, bedarf keiner Worte. Aber seit der attischen Tragödie bis auf Ibsen ist jene Einheitlichkeit, die durch das besondere Wirklichkeitsgefühl des Theaterbesuchers gefordert ist, von starker Wirkung gewesen.

14. **Das Theaterpublikum und seine Forderungen.** Die wichtigsten Bedingtheiten der dramatischen Dichtung erwachsen dem Umstande, daß sie nicht auf Einzelmenschen, sondern eine tausendköpfige „M a s s e" zu wirken hat. Wir hatten bereits verwandte Umstände bei der Ballade und Novelle zu berühren; beim Drama tritt das so in den Vordergrund, daß wir einiges über die Psychologie der Masse hier einfügen müssen.

Bekanntlich reagiert jeder Mensch, sobald er einer Masse angehört, ganz anders, als wenn er allein ist. Eine „Masse" ist erfahrungsgemäß nicht bloß eine Summe von Individuen, sondern ist etwas Neues, etwas, worin die in ihr aufgehenden Einzelmenschen ihre Eigenheit völlig verändern. Durch das Zusammensein werden gewisse Elemente des Seelenlebens verstärkt, andre dagegen unterdrückt, so daß eine bedeutende Verschiebung des Normalzustandes eintritt. Man hat die „Masse" einer chemischen Verbindung verglichen, die auch keine Summe der Elemente, sondern eine ganz neue Bildung ist. Man kann mit Le Bon sagen, daß die Hauptcharakteristika der Massenpsyche außerordentliche Erregbarkeit und Impulsivität sind. Der Verstand vermindert sich, und die Gefühle erfahren eine durchgreifende Veränderung. Diese Veränderung kann je nach den Umständen moralisch gut oder schlecht sein; die Masse kann zu Heldentaten wie zu Verbrechen hingerissen werden. Die Hauptsache ist nur die gesteigerte Erregbarkeit, die sich nach allen Seiten hin ausbeuten läßt. Aus ihr erwachsen die Leichtgläubigkeit, die Überschwenglichkeit, die Unduldsamkeit, die Neigung zu Extremen, der Autoritarismus, die wir bei jeder Art von Masse wiederfinden; alle Kritik fehlt. Nicht logische Schlüsse, sondern das, was die Phantasie am stärksten anregt, leitet die Masse. Widersprüche pflegen nicht zu stören, kurz, der Verstand ist in jeder Weise zurückgedrängt gegenüber dem Phantasieleben und dem Gefühle.

Nun ist freilich das Theaterpublikum nicht in derselben Weise als Masse anzusehen wie politische oder religiöse Massen. Es fehlt eines der wichtigsten Bindeglieder zwischen den Individuen, der

gemeinsame Handlungsantrieb. Da Theaterbesucher zu einer gewissen Untätigkeit und Ruhe gezwungen sind, können sich die Gefühle und Leidenschaften nicht in derselben Weise übertragen wie bei andern Gelegenheiten. Dennoch bleibt genug Massensuggestion übrig, und in der Tat zeigt eine Analyse der wichtigsten Wirkungsformen der dramatischen Dichtkunst ganz deutlich deren Vorhandensein.

Auch für die Zuschauermasse können wir als Hauptmerkmale eine Steigerung des Gefühlslebens und eine gewisse Lahmlegung des logischen Denkens feststellen. Alles, was sich ans Gefühl wendet, wirkt daher auf der Bühne stärker, alles, was zum Verstande sprechen soll, wirkt schwächer als beim Einzellesen. Hierin liegt der psychologische Grund dafür, daß es so schwer, ja fast unmöglich ist, den Erfolg eines Stückes nach dem Lesen vorauszusagen, und darum täuschen sich bekanntlich die erfahrensten Bühnenpraktiker in solchen Berechnungen aufs gröbste. Denn wie jede Masse ist das Theaterpublikum unberechenbar. Es ist nicht vorauszusehen, welche Gefühle es verstärken, über welche logischen Brüche es hinwegstürmen wird.

Die dramatisch wirksame Dichtung wird sich also mehr ans Gefühl- und Triebleben als an den Verstand wenden. Die feinsten geistigen Wirkungen, wie die tiefen Gedanken des „Tasso" oder der „Iphigenie", gehen verloren wie zu leise geflüsterte Worte in zu großem Raume. Dagegen kann eine banale Redensart, ein grober Effekt, eine Sentimentalität, über die der Einzelleser mit verächtlichem Lächeln hinweggleiten würde, im Theater einschlagen und auch eine stärkere Intelligenz vorübergehend binden. Die antiken Rhetoren wußten das; um eine Masse zu packen, so lehrten sie, muß man zwei Seelenkräfte anrufen: Instinkt und Leidenschaft. In solchen Regungen verstärkt sich die Masse, im Feingeistigen schwächt sie sich. Es mag für Schiller oder Shakespeare als Dichter belastend sein, wenn man ihnen Brüche und Lücken in der Motivierung oder der Charakteristik nachweisen kann: gegen ihre Leistungen als Dramatiker, ihre Zugkräftigkeit fürs Theater ist derartiges keine Gegeninstanz. Man muß bedenken, daß sich der Theaterstil dem Freskostil der Malerei in wichtigen Punkten vergleicht. Wie man einem Freskenmaler von Rechts wegen nicht vorwerfen darf, daß er nicht haarfein strichelt wie ein Kup-

ferstecher, so darf man das auch vom Theaterdichter nicht verlangen. Was dort die stärkere Kontraste, Betonung einzelner Formen, Einfachheit in der Farbverteilung heischende Entfernung ist, bedeutet für den Theaterdichter die durch die Massenansammlung bedingte Veränderung der Aufnahmefähigkeit des Publikums. Wie ein Kulissenmaler, um zu wirken, so verfährt, wie es die Bühne verlangt; wie durch die Schminke die wichtigsten Züge der Schauspieler, Augen, Mund usw. stärker unterstrichen werden, so daß ein aus der Nähe Sehen alles entstellt erblicken würde, so erfordert der Bühnenstil der Dichtung gewisse Änderungen, die auf Kosten andrer Eigenschaften erkauft werden können, ja vielleicht erkauft werden müssen.

Aus der massenpsychologisch bedingten Veränderung der Aufnahmefähigkeit und Verfassung des Zuschauers folgt weiter, daß nicht alle Motive gleich bühnenfähig sind. Wie nicht jeder Gegenstand der Welt geeignet ist, in Marmor gehauen zu werden, so ist nicht jedes Ereignis geschaffen, ins Rampenlicht zu treten. Es ist ein Grundirrtum des Naturalismus, diese Qualitätsunterschiede im Stofflichen zu leugnen.

Die Affekte und Triebe, die die Masse am leidenschaftlichsten mitreißen, sind diejenigen, die sich im Kampf gegeneinander stellen. Daher ist jede Sorte von Kampfszene das wahre Element für die Erregbarkeit der Massenseele. Denn diese will Partei nehmen, will hingerissen und mitgerissen werden. Wir können bei jeder Straßenprügelei beobachten, wie derartiges stets seine Zuschauer findet und wie die Masse sofort innerlich mitgerissen wird und Partei nimmt. Diese Parteinahme schwankt, die leichte Suggestibilität und Unsicherheit der Massen ist eines ihrer stärksten Kennzeichen. Aber niemals verfehlt ein Kampf seine Wirkung. Daher kann es nicht verwundern, daß fast alle Schauspiele der Tiere Kämpfe sind. Es ist ein Kennzeichen des echten Dramatikers, daß sich ihm alle Handlungen in kampfmäßiger Zuspitzung darstellen. Es kann das in nur rednerischem Für und Wider, wie im Kampfe auf Leben und Tod geschehen. Mit Recht hat man bemerkt, daß der dramatische Dialog bis in die kleinste Einzelheit diese kämpferische Zuspitzung zeige, und so im kleinen von demselben Rhythmus erfüllt sei, den das Drama im großen hat. Man beachte z.B., wie im „König Ödipus" selbst Szenen, die an sich

gar nicht diese Form zu haben brauchten, beim echten Theatermann diese Kampfstellung annehmen. So macht Sophokles aus der Szene, in der Teiresias dem Ödipus sein Schicksal enthüllt, einen leidenschaftlichen Konflikt und erreicht dadurch stärkste dramatische Wirkung, weil das Publikum sofort Partei ergreift, für und wider fühlt und so hineingerissen wird in den Strom des Geschehens.

Diese Darstellung des Dramas als eines Kampfgeschehens ist eine empirische Ableitung daraus, daß auf die Massenpsyche nichts so wirkt wie Kampf. Ich gebe also keinerlei Metaphysik. Diese nämlich ist gerade bei der Theorie des Dramas und speziell der Tragödie oft genug angerufen worden, besonders veranlaßt durch die Theorien Hegels, der zuerst klar den Charakter des Dramas als eines Kampfes erkannt hat. Seine Schüler haben diese Erkenntnis verabsolutiert und zum a priori erhoben. So hat dies besonders der in seinem Denken von Hegel stark abhängige Hebbel getan, der die empirische Tatsache des Kampfcharakters alles Dramatischen mit kühner Metaphysik umkleidet hat. Ihm wird das Drama zum Symbol des Lebensprozesses an sich, und zwar in dem Sinne, daß es uns das „Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenübersteht". — „Nur dadurch, daß es uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die Tat, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit, modifiziert und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt und daß es uns so die Natur des menschlichen Handelns klar macht, das beständig, so wie es ein inneres Motiv zu manifestieren sucht, zugleich ein widersprechendes, auf Herstellung des Gleichgewichts berechnetes Äußeres entbindet — nur dadurch wird das Drama lebendig." — Wir sehen hier das Bestreben des Dichters, seinem Werke die höchste Würde zu verleihen, indem er seine Wirkungen ins Absolute erhebt. Dagegen ist gewiß nichts zu sagen, nur wird man vom Standpunkt der empirischen Wissenschaft den aprioristischen Charakter dieser Aufstellungen bezweifeln müssen. Es ist richtig, daß das Drama, um zu wirken, einen Kampf darstellt, es ist auch nicht das geringste einzuwenden da-

gegen, daß der Dichter als Gegenstand den höchsten, typischsten, allgemeinsten Kampf, den es gibt, herauswählt, den Kampf des Individuums mit dem Schicksal oder sonst einer überlegenen Macht, aber es bleibt doch dabei, daß dies nicht in einem a priori feststehenden Charakter des Dramas wurzelt, sondern sich empirisch als beste Wirkungsform des Bühnengeschehens herausgestellt hat. Die metaphysische Ausdeutung des Kampfes mag diesem größere Erhabenheit verleihen, ist jedoch für die Wirkungskraft des dargestellten Kampfes nur sekundär. Dramatisch ist jeder Kampf, ob er nun diesen metaphysischen Charakter trägt oder nicht. Er ist eine aus der Erfahrung herausgebildete Form, die nicht a priori da war, sondern nachträglich mit Metaphysik umkleidet worden ist, um ihr höchste Würde zu sichern.

15. Tragödie und Komödie. Aus der Verfassung der Massenpsyche ist auch zu erklären, warum einerseits die Tragödie, andererseits die Komödie sich als bevorzugte Sonderformen des Dramas ausgeprägt haben.

Die Wirkung der Tragik im Theater geht darauf zurück, daß ein Kampf dann am stärksten wirkt, wenn er bis zum Zusammenbruch geführt wird. Die Tragödie ist die letzte und höchste Konsequenz des Kampfcharakters des Dramas. Daß infolge dieses Kampfes bis zum Äußersten besondere seelische Erlebnisse entstehen, ist oben bereits behandelt worden. Es gibt Tragik auch außerhalb des Dramas; dort jedoch, wo der Kampfcharakter des Dramas zum vollen Austrag kommt, führt er notwendig zur Tragödie.

Auf ganz andern massenpsychologischen Tatsachen beruht die Wirkung der Komödie. Hier ist es nicht die Vorliebe für die Kampfhaltung bei der Masse, hier ist es die suggestive Macht des Lachens, die innerhalb der Masse besonders zur Geltung gelangt. Man weiß, daß ein „guter Lacher" ein ganzes Theater durch seine suggestive Heiterkeit anstecken kann. Auch diese Betrachtung führt auf Dinge zurück, die ich oben erörtert habe, die aber gerade in der Psychologie der Theatermasse ihre beste Bestätigung finden und die Bühnenwirksamkeit der komischen Stoffe vollauf erklären.

16. Die soziologische Bedingtheit der Stilgattungen. Überblickt man nochmals den Einfluß, den die Art der Darbietung auf die

Ausgestaltung der Kunstformen hat, so erkennt man, wie tief verwurzelt der Stil in soziologischen Verhältnissen ist. Der Zustand der Gesellschaft ist der Nährboden für die dichterische Begabung. Es ist ein Irrtum, anzunehmen, es sei zu jeder Zeit ein „großes" Epos oder ein „großes" Drama möglich, es hinge nur vom zufälligen Erscheinen eines Dichters ab, daß sie entstünden. Das Bestehen einer Dichtung großen Stils ist nicht Sache einer privaten Initiative, es ist zugleich Sache der Gesellschaft. Ein Versuch, in unsrer Zeit ein Heldenepos zu schaffen, wäre schon darum zum Scheitern verdammt, weil die sozialen Bedingungen dafür nicht vorhanden sind. Der Dichter steht mit den sozialen Verhältnissen seiner Zeit in einer schwer greifbaren, und doch unentrinnbaren Wechselbeziehung; er ist zu gleicher Zeit Schöpfer und Geschöpf. Darin aber liegt das „Schicksalsmäßige" in seinem Erscheinen, das die Wissenschaft feststellen, aber kaum zureichend erklären kann.

Literatur.

Über Urkunst usw. vgl.: Grosse, Die Anfänge der Kunst. Y. Hirn, Origins of art 1902, deutsch 1904. Groos, Spiele der Menschen 1899. K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. Schröter, Die Anfänge und Entwicklung der Kunst im Tierreiche und bei den Zwergvölkern 1914. Gummere, The Beginnings of Poetry 1901.

Epik: A. Heusler, Lied und Epos 1904. Spielhagen, Epik und Dramatik; Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. O. Walzel, Ric. Huch, Ein Wort über Technik des Erzählens. K. Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der ep. Dichtung 1909.

Lyrik: R. M. Werner, Lyrik und Lyriker 1890. E. Geiger, Beitr. zu einer Ästhetik der Lyrik. Hel. Herrmann, Die Erscheinung der Zeit im lyr. Gedicht, Kongreß f. Ästhetik, Bericht 1913. Böckel, Psychologie der Volksdichtung, 2. Aufl. 1913. Müller-Freienfels, Das Ich in der Lyrik, Kongreß f. Ästhetik, Bericht 1913. W. Moog, Natur und Ich in der Lyrik Goethes 1908.

Dramatik: Hebbel, Ästhet. Schriften. O. Ludwig, Shakespearestudien. Freytag, Technik des Dramas. W. v. Scholz, Gedanken zum Drama 1904. P. Ernst, Der Weg zur Form, 2. Aufl. 1906. J. Bab, Kritik der Bühne 1907. W. Harlan, Schule des Lustspiels.

Zur Massenpsychologie: Le Bon, La Psychologie des Foules. Ribot, La Logique des Sentiments 1906.

IV. Die Sprache und ihre Stilformen.

1. Der emotionale Charakter der dichterischen Syntax. Das Material, in dem die Dichtung arbeitet, ist die S p r a c h e. Freilich, nicht jedes Sprachgebilde ist dichterisch, und man hat daher einen Gegensatz gegen die dichterische Sprache geschaffen im Begriff der „Prosa". Zuweilen wird dieser Begriff sehr äußerlich durch den Wegfall aller künstlerischen Stilformen wie des Reims und der Versgliederung gekennzeichnet. Indessen ergibt genaueres Hinsehen leicht, daß eine solche Unterscheidung nach äußerlichen Merkmalen oberflächlich bleibt. Es gibt Verse (wie die Memorierhilfen der Zumptschen Grammatik), die keine Poesie sind, und es gibt ungebundene Rede (wie die Sprache in Goethes „Werther" oder in Schillers „Kabale und Liebe"), die zur Dichtung rechnet. Der Begriff der Prosa, äußerlich gefaßt, ist also kein logisch brauchbarer Gegensatz zur Poesie.

Ein solcher kann überhaupt nicht in der objektiven Form gefunden werden, sondern allein in der seelischen Haltung des Werkes. Jedes sprachliche Gebilde, das sich an das ästhetische Gefühl wendet, ist der Absicht nach Dichtung, alles, was zu praktischen Zwecken oder zur intellektuellen Bereicherung gesprochen oder geschrieben wird, ist Nichtdichtung (also Prosa, wenn man darin den Gegensatz zur Poesie sehen will). Allerdings verwendet die dichterische Sprache vielfach besondere Formen, bedient sich oft jedoch auch der gleichen Formen wie die nichtdichterische Rede. Es wäre aber ein verhängnisvoller Irrtum, wollte man in der dichterischen Sprache eine nachträgliche Umformung der „Prosa", d. h. vor allem der Aussagesyntax sehen. War auch die Lehre der Hamann und Herder, daß Poesie die Muttersprache des Menschengeschlechts sei, nur intuitive Schwärmerei, so ist doch richtig, daß die korrekte Prosa unsrer zivilisierten Sprachen ein Spätprodukt ist, viel späteren Ursprungs als die poetische Rede. Die Sprache ist auch nach der Überzeugung der wissenschaftlichen Sprachpsychologie emotionalen Ursprungs, die Form des logisch korrekten Aussagesatzes hat sich erst sehr allmählich gebildet und ist nachträglich in die emotionale Rede eingedrungen. Wenn man in älteren Poetiken von „Ellipsen" und „Anakoluthen" redet, so übersieht

man vollkommen, daß da gar nichts weggelassen ist und gar nicht die feste Syntax durchbrochen wird, sondern daß in solchen Gebilden das erregte Gefühl sich in seiner ihm adäquaten Form äußert. Das erregte Gefühl ruft nicht „hier ist ein Feuer!", sondern ruft „Feuer!" Es ist nichts weggelassen, weil nie etwas da war. So ruft der echte Lyriker „O Glück, O Wonne!"

Man kann den ursprünglicheren Charakter der „Ellipsen" und „Anakoluthe" am besten erkennen, wenn man die Kindersprache und die Sprachen primitiver Völker heranzieht, deren emotionaler Charakter noch nicht durch das Eindringen der logischen Syntax verhüllt ist. Diese Sprachen bestehen nur aus scheinbaren Ellipsen und Anakoluthen, weil sie eine logisch ausgebaute Syntax überhaupt nicht haben. Auch Kultursprachen wie das Chinesische, die keine Syntax im Sinne unsrer Grammatik besitzen, sind daher viel „emotionaler", ihre logisch nicht vermörtelten Sätze wirken viel unmittelbarer auf das Gefühl, so daß alle Übersetzungen aus dem Chinesischen, die dessen „Ellipsen" und „Anakoluthe" in europäische Sätze bringen, gleichsam den feinsten Schmelz von dessen Flügeln streifen. Man vergleiche die folgenden Übersetzungen des gleichen chinesischen Gedichts, von denen die erste die europäische korrekte Syntax einführt, die zweite dagegen möglichst wörtlich zu sein versucht:

„Sie schwuren, die Heidenhorden von ihrem Heimatsboden zu vertreiben oder zu sterben.
Fünftausend zobelbekleidete, betreßte Ritter liegen bereits tot in der Staubwüste.
Ach, ihre weißen, kalten Gebeine bleichen schon weithin am Wutingstrom.
Noch kommen und gehen sie heim wie lebende Menschen irgendwo in den Träumen der Geliebten."

Dagegen lese man die wortwörtliche Verdeutschung, die die scheinbaren Ellipsen nicht mit logischem Füllwerk ausstopft. Besonders bei lautem Lesen wird ganz unmittelbar die größere Wucht und Ursprünglichkeit ins Ohr fallen:

„Schwuren, Hunnen vertreiben, keine Selbstschonung,
Fünftausend Mann, Stickerei, Zobel, liegen Staubwüste
Ach Wutingufer, Gebeine!
Noch sind Frühlingszimmer, darin Menschen träumen."
(Nach Ku Hung Ming, Der Geist des chines. Volkes.)

Die nichtlogisierte Sprache des Gefühls ist ursprünglicher als

die korrekte Aussageprosa, die ein konventionelles Gebilde ist. Der echte Dichter hat noch etwas von jener ursprünglichen Sprachgewalt, die sich eine eigene originale Form selber schafft. Daher gebiert sich die Seele des Dichters eine eigene Art der Zusammenfügung, die nicht eine nachträgliche Durchbrechung der konventionellen Prosa ist, sondern mit der Urgewalt eines Bergstroms daherkommt.

Besonders der Lyriker und der Dramatiker bedienen sich in Augenblicken besonderer Erregung dieser ursprünglichen, jenseits aller grammatischen Korrektheit stehenden Redeform. Der Erzähler dagegen, der stets objektiver ist, auch der Lyriker und der Dramatiker an weniger erregten Stellen beugen sich der Herrschaft des Aussagesatzes. Die logisierte Sprache will die Beziehungen der Gegenstände möglichst eindeutig festlegen, darum verwendet sie Sprachkategorien wie Subjekt, Prädikat usw. In der ganz unmittelbaren Gefühlssprache gibt es weder Subjekt noch Prädikat, wie es derartiges nicht in den primitiven Sprachen gibt. Freilich verdrängt in der steigenden Entwicklung mit dem sich ausbreitenden Intellektualismus auch dessen Sprachform, der logisierte Aussagesatz, die unmittelbare Sprache des Gefühls. Nur in den Momenten höchster Erregung kommt auch diese noch zum Recht. Hier haben wir die echte dichterische Freiheit, die ein ursprüngliches Recht ist, das die Konvention nur einengt.

2. Die dichterische Sprache und der konventionelle Wortschatz. Aber nicht nur in syntaktischer Hinsicht ähnelt die Sprache des Dichters primitiven Sprachen. So wenig wie der Satz ist das e i n z e l n e W o r t für ihn ein konventionellen Regeln unterworfenes Gebilde. Er verwendet die Worte darum gern in ungewohnten Bedeutungen, sprengt den Umfang der Begriffe, indem er ihn ganz ungeahnt erweitert, und gibt so der trübgewordenen Scheidemünze des Geistes neuen Glanz. Ja, er bewahrt sich auch das Recht der sprachlichen Neuschöpfung, das in primitiven Sprachen jedem freier steht, indem er die Worte zu ganz neuen Gebilden zusammenschweißt, alle Formen keck umgestaltet, ja sogar ganz eigene Worte schafft. Natürlich ist diese Art der Neuschöpfung sorgfältig zu scheiden von der wissenschaftlichen, die rein intellektuell zu Werke geht und meist Entlehnungen bei fremden Sprachen macht: die dichterische Sprachschöpfung quillt aus gesteigertem Ge-

fühl und schafft im Geist der Muttersprache weiter, oft auch dialektisches Gut aufgreifend. Alle Formen der Wortentstehung in den Volkssprachen wirken im Dichter fort. Man denke an die onomatopoetische Kraft, die Goethe im „Hochzeitslied" entfaltet: „Da dappelt's und rappelt's und klappert's im Saal — da pispert's und wispert's und flistert's und schwirrt." Man denke auch an die Naturlaute, in denen manche Dichter sprechen; an das „Tantaradei" Walthers von der Vogelweide, an das „Djagloni, gleia, glühlala!" in Dehmels „Trinklied".

3. Sensorische und imaginative Elemente der Sprache. Die Sprache der Dichtung wird also ihrem emotionalen Grundcharakter nach, im Gegensatz zur nichtdichterischen Sprache, alle jene Sprachelemente pflegen, die sich ans Gefühl und auch an Sinne und Phantasie als die emotional stärker betonten geistigen Funktionen wenden, sie wird das rein Intellektuelle vermeiden.

Nun sahen wir bereits, daß in der Sprache ein Dualismus besteht, da sie einerseits sich als Laut ans Gehör, anderseits als „Bedeutung" an Vorstellung und Intellekt wendet. Ich unterscheide demnach Lautformen und Bedeutungsformen. Der reine Lautklang hat dem Intellekt nichts, dem Gemüt mancherlei zu sagen: daher pflegt die Poesie diese Seite der Sprache, während sich nichtdichterischer Stil meist gleichgültig in dieser Hinsicht verhält.

Auch darin nämlich verrät sich der emotionale Ursprung der Dichtersprache, daß sie sich ebenso wie die andere große Ausdrucksmöglichkeit des Gefühls, die Musik, des reinen Lautklangs und seiner Abwandlungen bedient, um Stimmungen auszusprechen und in andern zu wecken. Aber auch ein sinnhaftes Gefallen, ohne tiefere Ausdrucksbeziehung, wird durch diese Mittel vielfach bewirkt.

Zunächst der Lautklang! Er dringt nicht immer als besonderer Faktor über die Bewußtseinsschwelle, macht sich aber doch als Färbung des Gesamteindrucks geltend. Der Lautklang kommt in positiver wie negativer Hinsicht zur Wirkung. Positiv gefallend wirkt vor allem reiche, farbenprächtige Vokalisation. Empfindlicher ist das Ohr meist im Hinblick auf die negativen Vorzüge der Vermeidung von Härten: unschöner Konsonantenhäufungen, Hiaten, zum Versprechen und Verhören verführender Ähnlichkeiten,

falsche Akzente gebender Wiederholungen. Nicht alle Dichter freilich haben das „Gewissen des Ohres". Einzelne Individuen und einzelne Völker sind empfindlicher als andere. So scheinen die Romanen ein schärferes Ohr für die Klangwerte der Sprache zu haben als die Germanen, während die Germanen im allgemeinen kritischer sind gegen den Mangel an Bedeutungswerten und sich selten so am reinen Klang der Sätze zu berauschen vermögen, wie es Italiener und Franzosen leicht tun.

4. **Die musikalischen Elemente der Sprache.** Durch ihre sinnhaften Reize wirken auch alle jene Formen der gebundenen Rede, die man als dichterische Sprache im engeren Sinne ansieht: regelmäßiger Rhythmus, Gliederung nach bestimmter Ordnung, Reim.

Diese Stilformen sind die eigentlich musikalischen Mittel der Sprache, nicht bloß darum, weil sie wie die Musik sich ans Ohr wenden, auch ihrem Ursprung nach. Diese spezifisch dichterische Sprache nämlich dankt ihren Ursprung außerdichterischen Tatsachen: dem Tanz und der Musik, mit denen die primitive Dichtung zu einem „Urkunstwerk" verbunden war. In diesem primitiven Gesamtkunstwerk, von dem bereits die Rede war, wurzeln der dichterische Rhythmus und die Vers- und Strophengliederung. Das Problem der rhythmischen Ordnung und der Regelmäßigkeit der Gliederung ist also nur vom Tanz und der Musik aus zu erklären und liegt als solches außerhalb der eigentlichen Poetik. Hier sei nur bemerkt, daß die Regelung der Bewegungen im Urkunstwerk den geordneten Rhythmus auch der Sprache entstehen ließ und daß auch das Gleichmaß der verslichen und strophischen Gliederung in musikalischer und choreographischer Anordnung mitbedingt war. Wir sahen bereits früher, daß überall dort, wo jede Musikbegleitung in Wegfall kommt, die gebundene Rede sich lockert.

Das eigentliche Problem der Poetik ist daher nicht das, wie die Verssprache entstanden ist, als vielmehr das, wie sie sich auch nach der Loslösung der Dichtung von Tanz und Musik noch halten konnte. Die Antwort vorwegnehmend, können wir sagen, daß auch beim gesprochenen Vers der Reiz noch ein musikalischer ist. Daher konnte die alte philologische Metrik von ihrem Standpunkte aus dieser Frage kaum nahe kommen; denn sie untersuchte

einseitig, was im Druck schwarz auf weiß vom Verse vorlag. Das allerdings reicht nicht aus, und es hat sich neuerdings mit Erfolg gegen jene „Augenphilologie" eine Reaktion geltend gemacht, die auch die subjektiven Faktoren, vor allem die Sprachmelodie, in den Kreis der Betrachtungen zieht.

In der Tat scheint es nur von dieser Seite her möglich, eine Erklärung für die Verswirkung zu gewinnen. — Durch ein einfaches Experiment kann man sich überzeugen, daß das Auge allein keine Verswirkung auszulösen vermag. Man klemme die Zunge fest zwischen die Zähne, versuche jede Innervation der Sprechbewegungen zu unterdrücken (was sich auch auf den Kehlkopf usw. erstrecken muß und nicht ganz leicht auszuführen ist): man wird dann finden, daß keine der sonst vom gesprochenen Verse ausgehenden Gefühlswirkungen eintritt. Damit wäre bewiesen, daß die Wirkung des Verses erst durch die akustisch-motorischen Elemente des Verslesens entsteht, die beim gewöhnlichen Leiselesen, das stets ein wenigstens andeutendes Sprechen ist, ebenfalls zur Geltung kommen.

Wenn ich diese akustisch-motorischen Elemente als „subjektiv" bezeichne, so ist das nicht im Sinne von „willkürlich" zu fassen. Allerdings bleibt der Individualität stets ein gewisser Spielraum, indessen haben die Untersuchungen von Sievers und seinen Schülern nachgewiesen, daß auch die subjektive Interpretation des Verses durch die im Druck vorliegenden Elemente bis zu gewissem Grade eindeutig bestimmt ist. Besonders für die Sprachmelodie haben die Sieversschen Untersuchungen überraschende Resultate ergeben. Dasselbe gilt, das kann ja die alltägliche Beobachtung bereits lehren, auch von allen denjenigen Vortragselementen, die durch die Bedeutung der Worte bedingt sind, die ich — ähnlich wie Saran — kurz als das Ethos des Verses bezeichnen will, und die natürlich vom Melos nie ganz zu trennen ist. Das Ethos wirkt vor allem durch dynamische und Tempoverschiedenheiten, die ihrerseits eng mit Rhythmus und Versgliederung verknüpft sind. Jeder, der die deutsche Sprache versteht, wird das Goethische „Über allen Wipfeln ist Ruh'" mit völlig anderm Ethos, d. h. anderer Dynamik und anderem Tempo, lesen als etwa Heines „Ein Jüngling liebt ein Mädchen". Es läßt sich also sagen, daß nicht nur die aus dem Schriftbild erkennbaren Dinge wie Rhythmik und Silben-

zahl eindeutig bestimmt sind, sondern ebenso Melos und Ethos. Sie müssen allerdings herausgeholt werden, und das ist Sache des Sprechenden.

Wir behaupten also, daß jeder Vers dem Leser eine bis zu gewissem Grade bestimmte Vortragsweise aufzwingt, und daß diese es ist, die die Gefühlswirkung im Hörer hervorruft. Beim Leiselesen ist man natürlich Sprecher und Hörer in derselben Person; sonst gilt auch hier das gleiche. Jeder Vers veranlaßt uns, auch ohne daß wir es beabsichtigen, zu einem gehobenen Sprechen, wovon die nächstliegende Selbstbeobachtung uns überzeugen kann. Unterdrücken wir diese gehobene Sprechweise absichtlich, das heißt, lesen wir die Verse mit gewollter Unterdrückung des spezifischen Melos und Ethos und mit Vernachlässigung der Rhythmik als Prosa, so wird jede sprachliche Wirkung ausbleiben. Sonst aber können wir behaupten, daß dies durch den Vers bedingte gehobene Sprechen (neben dem Inhalt) die Gefühlswirkung des Poetischen erzeugt.

Die Mittel, durch die der Vers ein solches gehobenes Sprechen provoziert, sind teils äußere, teils innere. Die äußeren bestehen schon in der Druckanordnung, der Abteilung in Verse und Strophen, auch dem Reim usw., lauter Mitteln, durch die wir erkennen, daß wir es mit Versen zu tun haben, und die uns ohne weiteres auf Poesie einstellen. Sie sind nicht unwichtig, denn sie geben uns gleichsam ein Zeichen, uns in besonderer Weise zu verhalten, und in der Tat kann es vorkommen, daß man in gewöhnlichem Druck dargebotene Verse, die in keiner Weise als solche markiert sind, zunächst als Prosa liest, ohne es zu merken. Dann allerdings machen sich auch die erst nicht so sichtbaren inneren Mittel geltend. Die regelmäßige Anordnung der Silben nach ihrem Akzente, vor allem das Vermeiden aller Anstöße und Hemmungen, wie sie die Prosa vielfach hat, die Auswahl der Klangwirkungen, alles das ermöglicht, ja erzwingt das Sprechen in jenem besonders gehobenen Tonfall, der nach unsrer Lehre das Wesen der poetischen Wirkung ausmacht.

Dieser gehobene Tonfall nun setzt sich aus mehreren, ihrer Herkunft nach verschiedenen Elementen zusammen. Da ist zunächst die von Sievers nachgewiesene Sprachmelodie, die wieder verschiedene Faktoren hat: die spezifische Tonlage, die spezifische Intervall-

größe, die spezifische Tonführung, die entweder frei oder gebunden ist, ferner die Anwendung spezifischer Tonschritte, speziell besonderer Verseingänge und Kadenzen und zuletzt die Hervorhebung bestimmter Melodieträger. Hierin aber berührt sich die Sprachmelodie meist mit der Dynamik des Verses, der Rhythmisierung. Alle diese Faktoren läßt das „gehobene" Sprechen weit stärker zur Geltung kommen. Auch das Ethos des Verses ist innerlich verknüpft mit der Sprachmelodie und nicht von ihr zu trennen, da es sie zum großen Teile mitbedingt. Natürlich bleiben bei aller Vorbedingtheit des gehobenen Sprechtons noch große individuelle Unterschiede möglich. Auch die einzelnen Zeitmoden und Nationen verfahren verschieden. Manche lassen mehr die Rhythmik und das Versmelos hervortreten, andre wieder ordnen alles ganz dem Ethos unter. So lassen die französischen Schauspieler viel mehr den spezifischen Versklang zur Geltung kommen als die deutschen, denen das Ethos wichtiger ist, obwohl auch in Deutschland Unterschiede bestanden und noch bestehen.

Ein solcher gehobener Sprechton, wie ihn der Vers in der Regel erzwingt, erzeugt eine starke suggestive Wirkung. Wir können selbst durch gut gelesene Verse in einer Sprache, die wir nicht verstehen, in eigentümlich ergriffene Stimmung versetzt werden. Jene ist die Basis, auf der sich dann die durch den Inhalt bedingten spezielleren Wirkungen aufbauen. — In der Hauptsache jedoch können wir nochmals feststellen: Die psychologische Wirkung der Verspoesie beruht auf einer in den Elementen des Verses bedingten, musikalischen Sprechweise, die sich dem Leser aufzwingt und auf suggestivem Wege den Hörer ergreift.

Über speziellere Wirkungen einzelner poetischer Stilelemente kann nur das Notwendigste gesagt werden. Gar nicht zu urteilen vermögen wir über die psychischen Wirkungen der antiken Verse. Wir wissen über diese eigentlich nur eins sicher: daß unsre dynamische Vortragsweise dieser quantitierenden Dichtungen falsch ist. Wie die Verse der Sappho oder des Sophokles geklungen haben, können wir nicht einmal ahnen, zumal ihre Form eng verknüpft war mit der antiken Musik, die ebenfalls von der modernen Tonkunst sich völlig unterschied. Wenn wir in unsern Versen von Jamben, Trochäen, Anapästen sprechen, so ist das eine Übertragung ganz fremder Begriffe auf unsre Poesie. Indem

man die Längen den betonten, die Kürzen den unbetonten Silben gleichsetzt, begeht man eine ganz unberechtigte Verschiebung. Die Scheidung in betonte und nichtbetonte Silben ist, auch wenn man noch „nebentonige" Silben annimmt, so äußerlich, als wollte man alle Farben eines Bildes in helle und dunkle teilen. In Wahrheit bestehen viel mehr Verschiedenheiten! Eine Ordnung nach jener groben Trennung gibt ein Canevas, niemals das ganze Kunstwerk. Dieses entsteht erst durch die ganz irrationale Akzentverteilung des Dichters, die in Wahrheit jene Schemata beständig durchbricht. Vermutlich wird sich eine psychologische Metrik der Zukunft nicht im schematischen Skandieren und im Heraushören metrischer Skelette aus poetischen Organismen betätigen, sondern in einer nachfühlenden Analyse des Einzelfalls. Immerhin lassen sich für gewisse Rhythmusformen bestimmte Stimmungswerte ermitteln, indessen sind diese Stimmungswerte so leicht zu durchkreuzen wie in der Musik diejenigen der einzelnen Tonarten.

Es werden übrigens Rhythmus und andre Klangwirkungen auch in der nichtverslichen Rede mit vollem Bewußtsein angewandt. Man lese den Briefwechsel Flauberts! Er erzählt von sich, daß er zuweilen bereits den Rhythmus seiner Sätze vor dem Inhalt habe! Hier wäre also sogar in der Prosa die Rhythmik das Primäre! Auch von Schleiermacher wird berichtet, daß er seine Prosa nach rhythmischen Gesichtspunkten baute. Er sagt selbst: „Ich wollte ein bestimmtes Silbenmaß überall durchklingen lassen, im zweiten und vierten Monolog den Jamben allein, im fünften den Daktylus und Anapäst, im ersten und dritten hatte ich mir etwas Zusammengesetztes gedacht." Ebenso wissen Redner sehr wohl den Klangwert einzelner sonorer Vokale und Worte auszunutzen, um auf den Hörer Eindruck damit zu machen.

Die Wirkung des Reims, dessen Auftauchen in der abendländischen Poesie nicht geklärt und der vermutlich semitischen Ursprungs ist, aber auch im Chinesischen vorkommt, ist nicht auf eine einheitliche psychologische Formel zu bringen. Er ist — als Anfangs- wie als Endreim — zunächst ein rhythmusverstärkendes und versgliederndes Element. Außerdem unterstützt er sowohl die rein lautlichen Faktoren der reimenden Worte wie deren Bedeutungswerte. Daher die Ablehnung des „Enjambement", das leicht ein unwichtiges Wort in den Reim bringt,

wodurch freilich auch reizvolle Synkopen geschaffen und oft pikante oder humoristische Wirkungen erzielt werden. Nach Wundt ist der Lautreim aus dem „Gedankenreim“ entstanden. Für das psychologische Verständnis des Reimes möchte ich auf jenes Phänomen hinweisen, das in neuester Zeit (von G. E. Müller und andern) als Perseveration bezeichnet worden ist. Gemeint ist die Tatsache, daß Reize auch nach Aufhören der direkten Einwirkung längere Zeit in der Seele nachklingen. Durch die Perseveration wird jenes Hervortreten der Reimwörter bedingt, das die Grundlage für die besprochenen ästhetischen Wirkungen des Reims abgibt. Daß ohne künstlerische Absicht sich einstellender Reim störend wirkt, sei nebenher erwähnt. Bekanntlich wurde er darum von der ciceronianischen Beredsamkeit verpönt.

5. **Die Bedeutungsformen und das symbolische Denken.** Ich wende mich nunmehr zu jenen dichterischen Stilmitteln, die nicht durch den sinnhaften Klang der Worte, sondern durch deren „Bedeutung“ zu wirken streben, und die ich daher „Bedeutungsformen“ nenne. Ich rechne dazu Metapher, Metonymie, schmückendes Beiwort und all die andern, deren lange Reihe seit alters die Stilistik verzeichnet. Ihnen allen gemeinsam ist, daß sie an Stelle der direkten, für die praktische Verständigung ausreichenden Bezeichnung eine andere setzen, die eine erhöhte Wirkung aufs Gefühl gewährleistet. Wenn man dabei von „uneigentlicher“ oder „indirekter“ Bezeichnung spricht, so ist das insofern irreleitend, als im Sinne des Dichters diesen Ausdrücken gerade erhöhte Prägnanz und Wesentlichkeit zukommt.

Die psychologische Möglichkeit, daß der Geist auch solche Bezeichnungen, die nur ungefähr in die Richtung des gemeinten Gegenstandes weisen, ohne weiteres versteht, beruht in der allgemeinen Erscheinung des komplexen oder symbolischen Denkens, die besonders im Zustand der Gemütserregung hervortritt. Unsre Worte sind nämlich den Inhalten des Denkens nicht so einheitlich zugeordnet, auch die Inhalte des Denkens sind untereinander nicht so haarscharf abgetrennt, wie es die Logik will. Wir denken, besonders in der Erregung, in Komplexen und Symbolen, d. h. jedes Wort, jeder Gegenstand „bedeuten“ noch weit mehr, als sie im logischen Sinne sollten. Die Sätze der Identität und des Widerspruchs gelten nicht für das emotionale Geistesleben. Für den

Liebenden, der das Bild der Geliebten im Überschwang seines Herzens küßt, ist dies Bild nicht bloß Bild, nein, es ist für sein Gefühl eins mit der Geliebten. Dem Gläubigen, der — Schauer im Herzen — den Tempel betritt, ist dieser Tempel nicht bloß ein Gebäude von Stein und Holz, es ist erfüllt von der Gottheit, ist in gewissem Sinne eins mit der Gottheit.

Wir sahen bereits, daß für den Dichter alles Symbol seiner Stimmungen ist. Darum fällt es ihm auch nicht schwer, gefühlsverwandte Dinge füreinander eintreten zu lassen. Das Gefühl schafft Verbindungen und Komplexe, die die reine Logik gar nicht anerkennen kann. Der Dichter braucht Freude, Frühling, Jugend unter Umständen als identische Ausdrücke. Man verwechsle das symbolische Denken nicht mit einem Vergleich. Es sind nicht wie bei diesem zwei getrennte Vorstellungsinhalte vorhanden, nein für den Dichter sind Jugend, Lenz, Freude eins, genau so wie für den Liebenden die Geliebte und ihr Bild. Das Gefühl vergleicht nicht, es schafft einen Komplex. Im Symbol tritt nicht eins für das andre ein, beide sind *identisch*. Auch hierin vergleicht sich das Seelenleben des Dichters mit dem des primitiven Menschen, bei dem fast alles Denken von unserm logischen Standpunkt aus „komplex“ ist, wie es ja auch viel stärker von Gemütserregungen beherrscht wird.

Fast alle hier in Rede stehenden Bedeutungsformen beruhen auf diesem komplexen Denken. Auf Ähnlichkeit, Berührung, Teilverhältnis und andern Beziehungen werden Komplexe begründet, die man je nachdem Metapher, Metonymie, Pars pro toto oder ähnlich nennt.

Freilich ist nicht immer zu entscheiden, ob wir es mit einer wirklich lebendigen Metapher oder einer abstrakten Begriffsbildung zu tun haben, da in der Sprache beständig Worte, die gestern noch Metaphern waren, heute zum abstrakten Begriff werden. Es ist sehr schwer, nachträglich auszumachen, ob ein Dichter die „Rosen“ und den „Schnee“ auf den Wangen seiner Geliebten wirklich „geschaut“ oder ob er ein sprachliches Klischee verwendet hat. Nur im ersten Fall haben wir eine echte Metapher. Und wenn wir die „Resonanzmethode“ verwenden, um den Charakter jenes Ausdrucks zu ermitteln, d. h. wenn wir die Nacherlebenden fragen, so zeigen sich auch hier Verschiedenheiten:

was dem einen noch lebendiges Bild ist, ist dem andern bereits abstrakter Begriff.

Es geht darum nicht an, die „Anschaulichkeit" zum absoluten Kriterium für den poetischen Wert dieser Stilformen zu machen, wie das eine Zeitlang geschah. So definierten Vischer und E. v. Hartmann die Poesie als die Kunst der „innerlich gesetzten Sinnlichkeit". Dagegen sind neuerdings von Th. A. Meyer, Dessoir, Roetteken und andern Einwände erhoben worden, die darauf hinwiesen, daß es bei den meisten poetischen Vergleichen, Metaphern usw. ganz unmöglich sei, sie wirklich ins Anschauliche zu übersetzen, wenn man nicht ihre ganze Wirkung zerstören, ja ins Lächerliche verkehren wolle. Außerdem sind nach den Ergebnissen der neueren Psychologie viele Menschen nur in geringem Maße fähig, anschauliche Phantasiebilder zu erleben, während sie dennoch sehr empfänglich für Poesie sind. Kurz, in der Anschaulichkeit kann der Wert jener Stilformen nicht gesucht werden.

Wir müssen vielmehr den Wert aller dieser Stilformen der Poesie nicht in ihrer anschaulichen Vorstellbarkeit, sondern in ihrer Wirkung aufs Gefühl suchen. Sie alle sollen dazu dienen, durch ihre spezifischen Gefühlswerte jenes Erlebnis, das der Dichter schaffen will, in seiner Stimmung zu verstärken. Die Anschaulichkeit ist daneben nur ein sekundäres Mittel, durch das wohl die Wirkung eines Gleichnisses verstärkt werden kann, da die meisten Leute Abstrakta als „kühl" empfinden, das aber oft überflüssig, ja schädlich ist.

Die Hauptwirkung aller dichterischen Bezeichnung liegt in den Stimmungsobertönen, die den Worten bleiben, auch wenn ihr sachlicher Inhalt nur ganz ungefähr und wie anklingend erlebt wird. Wir verstehen nämlich im Zusammenhang die kühnsten Metaphern und weithergeholte Metonymien überraschend leicht, ohne daß irgendwie eine Doppelheit der Bedeutungen ins Bewußtsein träte. Hören wir von jemand, er stünde im „Herbst des Lebens", so denkt keiner erst an einen wirklichen Herbst, jeder versteht die Metapher unmittelbar als „Alter", nur die Stimmungsatmosphäre ist eine andere, und auf diese pflegt es dem Dichter bei solchen Stilmitteln anzukommen.

Daher liebt die poetische Sprache alle Ausdrücke, denen ein gewisser Gefühlswert anhaftet, weil sie bestimmten Lebenssphä-

ren entnommen sind. So wirken „Archaismen“, richtig verwandt, poetisch, weil sie ein Duft von Altertum umgibt, der unter Umständen, in Balladen z. B., sehr stimmungsverstärkend sein kann. Aus demselben Grunde haben dialektische Worte Stimmungswert, den nicht nur der Stammesangehörige, auch der Fremde empfindet. So bringen alemannische Ausdrücke bei Hebel oder Auerbach, wie das eingestreute „halt“, auch bei Nichtalemannen eine Stimmung traulicher Gemütlichkeit hervor. — Anders ist die Wirkung der Neologismen. Diese Neubildungen erzeugen oft die Gefühlswirkung des Überraschenden, ja Verblüffenden. Neuerdings ist es besonders in der Mode, den Stil mit derartigen Worten herauszuputzen. So ist Spitteler groß in Provinzialismen und Neologismen. Alles in allem wird man die poetische Wirkung derartiger Dinge nicht überschätzen dürfen. Sie dienen oft mehr der Eitelkeit des Autors als wirklichem Bedürfnis. Andre Sprachen, wie das Französische, verhalten sich Neubildungen gegenüber ablehnender als das Deutsche, und es ist eine Frage, ob jenes wirklich viel dadurch verliert.

Es kann nicht Aufgabe einer allgemeinen Poetik sein, alle Stilformen einzeln abzuhandeln. Das muß einer speziellen Stilistik bleiben. Diese wird das Besondere von Metapher, Epitheton ornans, Pars pro toto usw. herausarbeiten. Für die psychologische Poetik ist wichtiger, daß sie alle im Grunde nur verschiedene sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten für die gleiche seelische Einstellung sind. Sage ich das „goldene Haar“, so spreche ich mit schmückendem Beiwort; sage ich „Haare wie Gold“, so ist's ein Gleichnis; rede ich vom „Gold ihres Hauptes“, so brauche ich eine Metapher: die Apperzeption ist in allen Fällen die gleiche. Selbst ob einer das Gold wirklich „reproduziert“, ist für die dichterische Wirkung Nebensache. Worauf es ankommt, ist das Anklingen des ungefähren Gefühlswertes des Schönen, Leuchtenden, Aparten. Besonders bei Stilformen wie der Hyperbel wird das klar; die meisten Hyperbeln werden lächerlich, sowie man versucht, sie auszumalen. Um ein einfaches Beispiel zu geben, nehme ich Uhlands Vers, worin er von seiner Königstochter sagt: „Herrlich wie eine Sonne!“ Hier ist wie bei allen Hyperbeln nur der Gefühlsgehalt, nicht der sachliche Inhalt mit seinen Dimensionen das Wesentliche.

Indessen darf man neben dem gefühlsverstärkenden auch den

sachlich charakterisierenden Ausdruck nicht übersehen, der ebenfalls dichterisch wirken kann. Man hat sogar eine Entwicklungsrichtung zu immer größerer Sachlichkeit feststellen wollen. So greift z. B. im Gegensatz zum ganz typischen Beiwort bei Homer und bei den mittelalterlichen Dichtern das Epitheton vieler neuerer Dichter ganz singuläre, vorüberhuschende Tatsachen zur Charakteristik auf. Sehr bezeichnend in dieser Hinsicht sind zum Beispiel die Farbenangaben. Statistische Untersuchungen, wie die von K. Groos, sind dafür lehrreich. So sind noch die deutschen Klassiker ziemlich arm an genauen Farbenbezeichnungen, und meist kommt es dort weniger auf die Farben als Vorstellungen an, sondern auf den damit assoziierten Gefühlston. Das blaßrosa Band an Lottes Kleid im Werther springt direkt heraus durch seine Exaktheit. — Dagegen ist die neuere Poesie oft bis zur Manier in solcher Farbencharakteristik gegangen. Die Lyrik des Symbolismus sämtlicher Nationen schwelgt in Farbigkeit, obwohl es dabei bei aller Differenziertheit keineswegs auf die bloße Reproduktion der Farbe, sondern auch auf ihre spezifische Stimmung ankommt. Die Exaktheit ist da nicht Selbstzweck, sondern ebenfalls nur ein Mittel zu verfeinerten Gefühlswirkungen. Auch darf man nicht übersehen, daß das „typische" Beiwort, das wir aus Homer und aus dem Märchen kennen, nicht ausgestorben ist, im Gegenteil in den Dichtungen einer Ricarda Huch oder einer Selma Lagerlöf neue Formen gezeitigt hat.

6. Die Personifikation. Eine besondere Stellung unter den Metaphern beansprucht die Personifikation. Niemand wird zweifeln, daß das „Vermenschlichen" alles Nichtmenschlichen einem tiefen Zug unsrer Natur entspricht. Auch das sehen wir am deutlichsten in der Psychologie der Kinder und der primitiven Völker. Indessen haben wir verschiedene Grade der Personifikation. Oft ist auch die Personifikation völlig zum Begriff erstarrt, wie jede andre Metapher es sein kann. Wenn ich lese „Kunst und Wissenschaft gehen Hand in Hand", so liegt hier eine Erstarrung vor; denn niemand personifiziert wohl hier in seiner Vorstellung wirklich Kunst und Wissenschaft. Der psychologische Grund für die dichterische Wirkung der Personifikation liegt darin, daß alles Belebte, Menschliche stärker aufs Gefühl wirkt als Unbelebtes, Totes.

Dort aber, wo das Bewußtsein einer Personifikation noch erhalten ist, wo es auf den Leser in solcher Weise wirkt, lassen sich drei verschiedene Stufen unterscheiden, je nach dem Grade, in dem die Personifikation ausgeführt ist und psychologisch wirkt. Als erste Stufe nehme ich die der einfachen Belebung, wo Dinge oder Abstrakta als lebend eingeführt werden, ohne daß ein Anhalt für die anschauliche Vorstellung im einzelnen gegeben wird. Wenn Goethe ausruft: „Süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust!" so ist es nicht nötig, daß er den „Frieden" wirklich anschaulich personifiziert hat, und auch der Leser erhält keinerlei Anweisung dazu. Hier handelt es sich um einfache Belebung eines Abstraktums.

Als zweite Stufe gilt mir die anschauliche Personifikation, wo ein wirkliches Bild eines lebendigen Wesens ausgemalt wird. Eine solche anschauliche Personifikation ist Schillers Bild aus der „Braut von Messina":

> Schön ist der Friede! Ein lieblicher Knabe
> Liegt er gelagert am ruhigen Bach,
> Und die hüpfenden Lämmer grasen
> Lustig um ihn auf dem sonnigten Rasen usw.

Dieser Grad der Personifikation sucht nur auf Anschauung und Gefühl zu wirken. Wird indessen auch der Verstand, die Reflexion angerufen, so haben wir es mit einer dritten Stufe zu tun, der Allegorie.

Die Attribute, die Schiller in unserm Beispiel dem Frieden zuerteilt, wirken durch ihren Gefühlsgehalt allein im Sinne der erstrebten Wirkung. Die Wage und die verbundenen Augen einer Justitia dagegen können niemals bloß durch ihren Stimmungsgehalt ergreifen, sie müssen durch Reflexion erschlossen werden. Solche Allegorien liebte besonders das ausgehende Mittelalter. Wir urteilen heute ziemlich abfällig über den Wert solcher Kunstmittel. Indessen müssen wir bedenken, daß Dichter vom Range Dantes und Goethes (im zweiten Faust) solche Kunstformen nicht verschmäht haben, wie wir denn heute überhaupt wohl den Verstand und die Reflexion oft allzu sehr ausschalten aus der Dichtung.

7. Das Irrationale der dichterischen Sprache. Überblicken wir nochmals die spezifisch dichterische Sprache, so ergibt sich, daß sie sich sowohl nach der lautlich-grammatischen wie nach ihrer „ima-

ginativen" Seite hin wesentlich von der logisierten Sprache unterscheidet. Sie scheint dieselben Eigenheiten festzuhalten, die man auf Frühstufen der Sprachentwicklung beobachten kann. Das „Malerische" der Laute, wenig ausgearbeitete syntaktische Verknüpfung, Haften am Anschaulichen, komplexer, symbolischer Charakter der Begriffsbildung: alles das sind Dinge, die wir in den Sprachen primitiver Völker und der Kinder wiederfinden. Demnach scheint in der Tat die dichterische Sprache diesen Sprachformen näher zu stehen als der Sprache des logisch geschulten Denkens. Man darf jedoch in dieser Feststellung nicht eine Herabsetzung sehen. Richtiger wird man den Tatbestand auffassen, wenn man sagt: von der primitiven, wesentlich emotionalen Sprache gehen zwei Entwicklungsrichtungen aus: die logisierte Sprache des auf die Objektivität gerichteten Intellekts und die Sprache des Dichters. Diese steht zwar der Urstufe in der Auswahl ihrer Mittel näher, aber auch sie entwickelt sich und verfeinert sich. Was in jenen primitiven Sprachen Not war, wird später bewußte Kunst. Wo der primitive Mensch unbeholfen stammelt oder sich mit dürftigen Konkreten an höhere Begriffe heranzutasten sucht, da setzt der große Dichter in feinem schöpferischem Instinkt die Worte und bleibt anschaulich, um die Dürre der Abstraktion zu vermeiden. Ebenso ist das symbolische Denken für ihn nicht, wie für die primitive Seele, Mangel an begrifflicher Klarheit, nein, es wird ihm ein Mittel, den Worten Obertöne und Perspektiven zu geben, die sein Gedicht ins Unendliche ausweiten. Darum ist die Sprache der Dichtkunst, mag sie, äußerlich gesehen, auch der Sprache der Primitiven näher stehen als die Sprache der Wissenschaft, doch nicht selber primitiv. Sie ist eben so kultiviert wie die logisierte Rede, aber ihre Kultur liegt auf einer divergierenden Entwicklungslinie. Sie ist in ihrer psychologischen Art der Musik näher verwandt als der wissenschaftlichen Sprache, was sich auch darin zu erkennen gibt, daß sie sich einer ganzen Reihe musikalischer Stilformen bedient. Und trotzdem vermag sie das Letzte, Tiefste nicht ganz zu sagen, vermag nur zu deuten in jene irrationalen Tiefen, die kein Symbol ganz erschöpft. Und darum muß in Strindbergs „Traumspiel" der „Dichter" auf die Frage der „Tochter": Dichter, konntest du deinen Kummer sagen, so daß kein Wort darüber hinausragte; konnte dein Wort ein

einziges Mal zu deinen Gedanken hinaufreichen?" — mit „Nein" antworten.

Literatur.

Zur poetischen Sprache überhaupt: Wundt, Völkerpsychologie Bd. I u. II: Die Sprache, 2. Aufl. H. Paul, Prinzipien der Sprachwissenschaft.

Zur Stilistik: R. M. Meyer, Stilistik 1906. Elster, Stilistik 1912. Biese, Philosophie des Metaphorischen 1893. Th. G. Meyer, Stilgesetz der Poesie 1901. Otto, Was versteht man unter Stil? 1914. Wackernagel, Poetik, Rhetorik, Stilistik 1906. L. Spitzer, Die Wortbildung als stil. Mittel 1910. K. u. M. Groos, Über die opt. Qualitäten und die akustischen Phänomene in Schillers Lyrik, Ztschr. für Ästhetik 1909, 10. K. Groos u. J. Netto, Über die visuellen Sinneseindrücke in Shakespeares Dichtungen, „Engl. Studien" Bd. 48. K. Groos, Das anschaul. Vorstellen beim poet. Gleichnis, Ztschr. für Ästhetik, Bd. 9. Moog, Die homer. Gleichnisse, ebenda Bd. 7.

Zur Metrik: Minor, Neuhochdeutsche Metrik. Saran, Metrik 1907. Sievers, Rhythmisch-melod. Studien 1902. S. Behn, Der deutsche Rhythmus und sein eigenes Gesetz 1912. O. Rutz, Sprache, Gesang, Körperhaltung 1911. Ders., Musik, Wort und Körper 1911.

Abschluß.

Zum Problem der Wertung.

Bei allen bisherigen Untersuchungen hatte ich das Problem des Wertes, das sonst bei ästhetischen Diskussionen im Mittelpunkte steht, scheinbar ganz übergangen oder stillschweigend vorausgesetzt. Das ist nicht aus Versehen geschehen, sondern mit vollem Bewußtsein. Die kunstwissenschaftliche Forschung nämlich, wie ich sie anstrebe, will nicht die Poesie kommandieren, indem sie sie Wertforderungen unterordnet, sondern Tatsachen aufdecken und erklären.

Aus diesem Grunde lehnt sie es ab, aus irgendwelchen absoluten Prinzipien heraus Werte zu konstruieren. Diese Ablehnung läßt sich rechtfertigen durch den unwiderleglichen Umstand, daß alle absoluten Werte, die irgendwo und -wann aufgestellt worden sind, sich bereits der nächsten Generation als sehr relativ enthüllten und daß nichts leichter aus der Mode kommt als die sogenannten

„ewigen“ Gesetze der Kunst. Jene Philosophen, die beständig mit der „Ewigkeit“ operieren, vergegenwärtigen sich die einfache Tatsache zu wenig, daß unsre längsten „Ewigkeiten“ einige Jahrtausende zählen, daß aber auch innerhalb dieses kurzen Zeitraums die Wertung so geschwankt hat, daß auf Jahrhunderte hin sogenannte „ewige“ Werte ganz mißachtet und vergessen wurden. Es ist ja billig, von der Höhe des neuzeitlichen Alexandrinertums herab das Kunstempfinden des Mittelalters oder der Barockzeit als minderwertig abzutun; ein solches Verfahren hindert aber nicht, daß sich bei genauerem Hinsehen hinter allen absoluten Wertungen ganz unverkennbar der subjektive, allzu subjektive Geschmack des betreffenden Philosophen verrät. Prüft man das, was die Wertabsolutisten an positiven Ergebnissen vorlegen, so findet man dürre Abstraktionen und unkritische Verallgemeinerungen, die in der Anwendung auf einzelne Fälle meist völlig versagen, und die mit Recht die Ästhetik dieser Art bei allen Künstlern in Verruf gebracht haben. Die angebliche Ableitung aus apriorischen Prinzipien ist meist nichts als eine unbewußte Scharlatanerie, dem Treiben jener Astrologen vergleichbar, die aus den Sternen herauszulesen glaubten, was sie selber hineinlasen.

Es kann uns also, wenn wir uns die nachweisbare Unfruchtbarkeit und Unmöglichkeit absoluter ästhetischer Werte klargemacht haben, nicht darauf ankommen, diesen Phantomen nachzujagen. Wir suchen die Werte nicht in einer transzendenten Sphäre, sondern in der wirklichen Welt, die uns die Geschichte aufschließt. Und zwar lassen wir nicht dasjenige als Wert gelten, was irgend ein beliebiges Subjekt, mag es sich noch so absolut gebärden, als Wert proklamiert; nein, ein ästhetischer Wert ist uns dasjenige, was sich durch Extensität und Dauer als ästhetisch wirksam erwiesen hat. Wert ist uns also jede erprobte ästhetische Wirkungsmöglichkeit. Das ist eine ganz empirische Feststellung, und in der Tat sind ja auch die meisten historischen Forscher so vorgegangen, so oft sie auch durch Hineinmengung angeblich überempirischer, in Wahrheit willkürlicher Wertprinzipien das Problem verwirrt haben. Denn allzu oft wollte man hinter der Mannigfaltigkeit der Formen doch ein „Normalsubjekt“ erschließen, um daraufhin „objektive Normen“ aufzubauen.

Solchen Irrtümern gegenüber stellen wir fest, daß dies Normal-

subjekt, wie der absolute Wert, ein Phantom ist. Allein maßgebend in der Kunst sind allezeit die empirischen Subjekte, die Individuen gewesen, die unendlich verschieden sind nach ihrer seelischen Struktur. Eine echte Wissenschaftlichkeit darf diese Verschiedenheiten nicht verhüllen, sondern muß sie gerade anerkennen und aus ihnen heraus die Stilformen der Werke erklären. Es kommt nicht so sehr darauf an, etwa die griechische Kunst als normgebend für alle Zeiten hinzustellen, sondern zu verstehen, welcher besonderen Art die Geistigkeit war, aus der sie erblühte und auf die sie wirkte. Das gleiche gilt von jedem andern Stil. Jedenfalls muß unsre erste Aufgabe sein, jeden Kunststil aus seiner eignen Art heraus zu begreifen und nicht die Verschiedenheiten zu verwischen. Mit einem Verwaschen der lebendigen Mannigfaltigkeit zu einem „Normalstil" ist gar nichts geschehen. Es gilt einzusehen, daß jeder Menschentypus, jede Zeit wie jedes Volk s e i n e Kunst braucht, und darüber hinaus ist es Aufgabe der Wissenschaft, die psychologische Notwendigkeit dieser Stilarten aufzudecken.

Ich rede also mit alledem keineswegs einem schrankenlosen Subjektivismus das Wort. Wie auf ethischem Gebiet die Freiheit nicht schrankenlose Willkür bedeuten kann, sondern Freiheit nur dort bestehen kann, wo die freie Individualität auch die Freiheit anderer achtet, so ist jener Relativismus, den ich für das Kunstleben fordere, gerade durch die feinste Rücksichtnahme auf fremde künstlerische Subjektivität gekennzeichnet. Und mag auf moralischem Gebiet ein Gesetzbuch ein notwendiges Übel sein, notwendig, wenn es auch die feineren Konflikte des sittlichen Lebens nie erschöpfen wird, so ist ein ästhetisches Gesetzbuch sogar ein überflüssiges Übel, da im ästhetischen Leben die Freiheit des Subjekts viel größer sein kann und muß als auf dem Gebiete des sittlichen Lebens, wo praktische Gesichtspunkte maßgebend sind. Im Kunstleben bedarf es keines Zwanges, sondern nur jenes irrationalen Taktes, der niemals auf Formeln zu bringen ist. Dieser ästhetische Takt beruht in einer Einfühlungsfähigkeit in fremdes Wesen, die die feinste Anerkennung der fremden Subjektivität einschließt.

Hat man sich klargemacht, auf wie verschiedenen seelischen Funktionen die verschiedenen Stile beruhen, so wird man nicht

nur als Erkennender, sondern auch als Genießender ihnen gerecht werden können. Denn wir Menschen sind ja nicht in Einzelhaft gefangen, sondern können unsre geistige Art aufs mannigfachste umstellen. Es gilt nur, in jedem einzelnen Fall zunächst das spezifische Kunstwollen eines Werkes zu begreifen und dies danach zu werten. Man muß verstehen, daß das Kunstwollen, das aus den Werken des Aristophanes spricht, ein ganz anderes ist als das Molières, daß Schiller mit ganz anderem Maße gemessen sein will als Gerhart Hauptmann. Dieses besondere „Maß" gilt es zunächst zu ermitteln, ehe gemessen wird, nicht daß alle Meister nach denselben Maßen gewertet werden! Zu ermitteln aber ist dieser spezifische Wertmaßstab — soweit er nicht unmittelbar erfühlt wird — allein durch psychologische Analyse. In diesem Zusammenhang konnten nur die prinzipiellen Gesichtspunkte gezeigt werden. Die Aufgabe der speziellen Literaturwissenschaft wird es sein, den ganzen Umfang des Gebiets der Poesie psychologisch zu erhellen. Wenn nicht alles täuscht, wird die Literaturwissenschaft bald diesen Weg gehen, den Musik- und Kunstwissenschaften schon längst mit gutem Erfolge eingeschlagen haben. Das Aufgeben der eigenen Persönlichkeit ist mit einer solchen Einstellung auf fremde Artung nicht im geringsten gefordert. Im Gegenteil, sie wird sich gerade in einer klaren, keine Gegensätze übersehenden und vertuschenden Auseinandersetzung erst ihrer selbst wahrhaft bewußt werden.

Und noch ein letztes Bedenken gilt es zu heben. Wird durch die Erkenntnis, daß alles ästhetische Erleben relativ ist, nicht einem bequemen Eudämonismus Vorschub geleistet? Heißt das nicht allen Trivialitäten Bürgerrecht geben im Reiche der Kunst? Heißt das nicht jede Erziehung zu immer tieferem Eindringen für überflüssig erklären?

Es hieße uns mißverstehen, wollte man das aus unsern Untersuchungen ableiten. Gerade indem wir zeigen, welche Werke und Stilformen am längsten und dauerndsten gewirkt haben, wollen wir hinweisen auf die Möglichkeit zu immer edlerem und dauernderem Genießen. Das aber kann nicht geschehen, indem man irgendwelche kategorischen Normen aufstellt, sondern nur so, daß man durch Erziehung des Subjektes es vorbereitet für die dauernderen und tieferen Freuden, die uns jene weitgefeierten Werke

versprechen. Eine wirkliche Erziehung zur Kunst geschieht nicht dadurch, daß man Hausknechte und Dienstmädchen in den „Faust" schickt, eine wirkliche Erziehung zur Kunst kann sich nur auf eine eindringliche psychologische Vorbereitung ästhetischer Wirksamkeit und ihrer seelischen Bedingtheiten aufbauen. Nur indem man die Fähigkeit, Dichtungen zu genießen, läutert und stufenweise das Subjekt vorbereitet zu dauernden Werten, kann eine Erziehung zur Kunst möglich werden. Das Ziel der psychologischen Ästhetik ist es, Handhaben zur adäquaten Erfassung des vom Künstler angestrebten Werkes zu geben. Ein wenig beizutragen aber zur Erkenntnis poetischer Wirkungsmöglichkeiten, das war der Ehrgeiz dieses bescheidenen Werkchens.

Andere Werke von Rich. Müller-Freienfels

Persönlichkeit und Weltanschauung. Psychologische Untersuchunge zu Religion, Kunst und Philosophie. 1919. B. G. Teubner, Leipzi Geh. M. 6.–, geb. . . . . M. 9.

Hierzu Teuerungszuschl. des Verlags (ab April 1920 100%, Abänd. vorbeh.) u. d. Buchhan

Kantstudien: „Müller-Freienfels ist eine Persönlichkeit, die von jeher ihre eigen Wege gegangen ist, ohne sich von den Traditionen einer besonderen Schule beengen od von Modemeinungen beirren zu lassen; zur Zerfaserung des Geistigen bringt er das nöti Werkzeug mit: Blick die Menschen zu schauen, Freiheit sich ins psychische Detail zu taste sondernden Scharfsinn, umfassende Sicht über Alltag und Geschichte. Dazu schreibt lebendig und belebend, so daß nicht nur der Gesinnungsgenosse, sondern auch der Gegn sich an der schönen und eigenartigen Gabe freuen wird."

Preußische Jahrbücher: „Müller-Freienfels zeigt eine ganz hervorragende Fähigkeit, weit zum Teil noch kaum bearbeitete Gebiete der psychologischen Welt zu überschauen, zu or nen und dem Leser fesselnd zu machen...."

Grenzboten: „Ein geistvolles und geistaufregendes Buch! ..."

Psychologie der Kunst. Eine Darstellung ihrer Grundzüge. In 2 Bände 2., stark veränd. und erw. Aufl. in Vorbereit. (1920.) B. G. Teubner, Leipzi Bd. I: **Die Psychologie des Kunstgenießens und des Kunstschaffen** Bd. II: **Die Formen des Kunstwerks und die Psychologie der Wertun**

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: „Was diesem Werke u mittelbar nach seinem Erscheinen Beachtung und Anerkennung erworben hat, ist zum T der Umstand, daß es zu den sehr seltenen wissenschaftlichen deutschen Büchern gehö die auch einen ästhetischen Wert besitzen und aus denen eine klar erkennbare Persönlichk spricht: Ein Vertreter der ‚fröhlichen Wissenschaft', der weder unter der erdrückenden Fü des Materials ächzt noch, sich ängstlich verklausulierend, den Zweifeln und Unklarheiten au biegt, sondern frohgemut von Gipfel zu Gipfel schreitet und höchst ungeniert seine Meinu sagt, und der sich das leisten kann, ohne den Eindruck der Oberflächkeit zu machen, er über eine gute Beherrschung des gesamten psychologischen und ästhetischen Stoffes u überdies über eine ungewöhnliche Gabe der Synthese verfügt...."

Jahrbücher der Philosophie: „Von einigen Einwänden abgesehen, möchte ich nac drücklichst auf die Bedeutung hinweisen, die überhaupt diesem Versuche zukommt, in gro zügiger Weise die Methoden der differentiellen Psychologie für die Ästhetik fruchtbar zu machen In diesem weitverzweigten und verästeltem Gebiet erbringt Müller-Freienfels wirklich Neues

Neue freie Presse: „Man begrüßt darum mit Freude das gründliche, mit soviel Sorgf und Liebe geschriebene Werk von Müller-Freienfels, einem in Fachkreisen geschätzten G lehrten, der als Psychologe der Schule von William James entstammt. Und daß ich d gleich sage: Die Arbeit ist trotz ihrer exakten Richtlinien und empirischen Methode, tr der analytisch-experimentellen Grundlage, die auf Tatsachen und Vergleiche hinzielt, e Buch, das allem Lebendigen sein Interesse schenkt und auch praktisch aus dem gege wärtigen ästhetischen Erleben eine wegkundige Auswahl trifft. Hier wird über das künst rische Erleben gesprochen, wie es wirklich ist. ..Hier hört man endlich wieder einmal etw Tieferes über die Forderung, die Kunst im Zusammenhang des ganzen Lebens zu begreife Was man vom Stil, Wirkung der Kunstformen, Stilmittel der Dichtkunst, Formen der Auge künste, Psychologie der Wertung, künstlerischem Schaffen, den Typen des Kunstgenieße u. a. liest, gehört zu dem Gründlichsten, was in letzter Zeit in einem derartigen zusamme fassenden Buche gesagt wird...."

Das Denken und die Phantasie. Psychologische Untersuchungen neb Exkursen zur Psychopathologie, Ästhetik und Erkenntnistheorie. 191 Joh. Ambr. Barth, Leipzig.

Archives de Psychologie: „...Personne ne lira ce beau livre sans en retirer un vrai profit."

Psychologie der Religion. 2 Bände. Bd. I: **Die Entstehung der Religio** Bd. II: **Mythen und Kulte.** 1920. (Sammlung Göschen, Berlin.)

...sophie der Individualität. Verlag von F. Meiner, Leipzig. [In Vor

Preise freibleibend

Teubners Künstlersteinzeichnungen

Wohlfeile farbige Originalwerke erster deutscher Künstler fürs deutsche Haus

Die Sammlung enthält jetzt über 200 Bilder in den Größen 100×70 cm (M. 9.–), 75×55 cm (M. 7.50), 103×41 cm u. 60×50 cm (M. 6.50), 55×42 cm (M. 5.50), 41×30 cm (M. 4.50). Rahmen aus eigener Werkstätte in den Bildern angepaßten Ausführungen äußerst preiswürdig.

Schattenbilder

K. W. Diefenbach „Per aspera ad astra". Album, die 34 Teilb. des vollst. Wandfrieses fortlaufend wiederg. (20½×25 cm) M. 25.–. Teilbilder als Wandfries (42×80 cm) je M 6.50, (35×18 cm) je M. 2.–, auch gerahmt in versch. Ausführ. erhältlich.

„Göttliche Jugend". 2 Mappen, mit je 20 Blatt (25½×34 cm) je M. 17.80 Einzelbilder je M. 1.20, auch gerahmt in versch. Ausführ. erhältlich.

Kindermusik. 12 Blätter (25½×34 cm) in Mappe M. 16.— Einzelblatt M. 1.80

Gerda Luise Schmidt (20×15 cm) je M. –.90 Auch gerahmt in verschiedener Ausführung erhältlich. Blumenorakel. Reifenspiel. Der Besuch. Der Liebesbrief. Ein Frühlingsstrauß. Die Freunde. Der Brief an „Ihn". Annäherungsversuch. Am Spinett. Beim Wein. Ein Märchen. Der Geburtstag.

Teubners Künstlerpostkarten

(Ausf… 12 Karten in Umschlag
M. 3. …
Die m…
M. 5. …
Teub…
nach…
sad, …
Umsch…
Reih…
1. D…
5. Bi…
Gerd…
Schä…
Im …
Ann…
in U…

R…

Der…
(M…
(75…
Die…
23…
(A…

Karl Bauers Federzeichnungen

Führer und Helden im Weltkrieg. Einzelne Blätter (28×36 cm) M. 1.—, Liebhaberausgabe M. 2.—, 2 Mappen, enthaltend je 12 Blätter, je . . M. 5.—

Charakterköpfe z. deutschen Geschichte. Mappe, 32 Bl. (28×36 cm) M. 13.–, 12 Bl. M. 5.—, Einzelblätter M. 1.—. Liebhaberausgabe auf Karton geklebt M. 2.—

Aus Deutschlands großer Zeit 1813. In Mappe, 16 Bl. (28×36 cm) M. 6.50, Einzelblätter M. 1.—. Liebhaberausgabe auf Karton geklebt. . . . . . M. 2.—

Auf sämtl. Preise Teuerungszuschläge (Postkartenpreise ohne Teuerungszuschl.) des Verlags 180%, Abänderung vorbehalten.

Vollständiger Katalog über künstlerischen Wandschmuck mit farbiger Wiedergabe von über 200 Blättern gegen Nachnahme vom Verlag in Leipzig, Poststraße 3, erhältlich

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Preise f…